EL HIMNO NACIONAL

LAURO AYESTARAN

780.729 895
AYE mus

ARCA

780.729 895 AYE him
El Himno Nacional
Ayestarán, Lauro
EUML005081

palacio de la música
RICARDO Y RODOLFO GIOSCIA S. A.

EL HIMNO
NACIONAL

005081
5087

Primera Edición: 1974
Segunda Edición: 1976
Tercera Edición: 1978

Carátula: Palleiro.

Copyright by: ARCA EDITORIAL

Andes 1113. Montevideo.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Impreso en el Uruguay - 1978

EL HIMNO NACIONAL

Lauro Ayestarán

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
BIBLIOTECA
EBC. UNIV. DE MUSICA

11-87

005081

Bolsilibros ARCA 95

INTRODUCCION

Todo el orden estricto que hemos sustentado hasta aquí en este libro, [A] el desarrollo de la música culta en el Uruguay a través de las tres grandes instituciones —Iglesia, Teatro y Salón—, y luego en función de los creadores —Los Precursores—, se deshace en este capítulo final del primer volumen que quizás parezca una caótica miscelánea de temas dispares.

Sin embargo, la música está presente en muchas horas del día, fuera de las grandes instituciones, e irrumpe en lugares al parecer insólitos. Para apresar su cambiante máscara, debemos recorrer el encendido campo de las canciones patrióticas y políticas, penetrar en los antecedentes del Himno Nacional, transitar por los vetustos dominios de la música militar, auscultar la evolución de la docencia sonora, registrar puntualmente la historia de las

(A) El autor se refiere a su obra *La música en el Uruguay* (Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953) a cuyo capítulo V, titulado «Miscelánea», pertenecen los temas seleccionados para este volumen: «Las canciones patrióticas y políticas», «El himno nacional» y «La música militar». En Apéndice se ha agregado el texto del poema de Francisco Acuña de Figueroa. Esta edición, en la que se ha modificado el orden de algunos textos, se publica con autorización de la Sra. Flor de María Rodríguez de Ayestarán. (N. del E.)

imprentas musicales, asistir, en fin, al nacimiento de un comercio musical.

Así, pues, a la manera de una vasta Rapsodia final sobre temas dispares de música nacional que se suceden pacíficamente, sin combinarse entre sí, vamos a trazar el último capítulo de la segunda parte de este volumen que abarca la música culta en el Uruguay desde sus orígenes hasta 1860.

LAS CANCIONES PATRIOTICAS Y POLITICAS

A partir de 1810, el Uruguay comienza a cantar a la libertad naciente a través de las canciones patrióticas .El primer ejemplo de ellas data del 25 de octubre de ese año, en que el oriental Eusebio Valdenegro publica en "La Gazeta de Buenos-Ayres" la canción que comienza: "Viva, compatriotas, nuestro patrio suelo. . .".

Las loas a los reyes hispánicos siguen entonándose en Montevideo; la campaña, levantada en armas por José Artigas, alza su voz en esta especie literario-musical que, pasado el 1830, va a convertirse en arma dialéctica de la política. Las canciones patrióticas —1810-1830— alcanzan su caudal más robusto en 1816 durante los días de la Patria Vieja; las canciones políticas —1830-1860— viven su apogeo alrededor de 1843, cuando la triste lucha intestina divide al Uruguay en dos bandos y Montevideo sufre un largo asedio.

Sin embargo, tanto una como otra son, técnicamente, un producto importado que no llega, incluso, a cambiar de caracteres específicos al ponerse en contacto con la realidad nacional. Sus rotundos versos de diez sílabas son recursos de alquimia retórica de la más pura estirpe europea. Sus melodías, cortadas de acuerdo con el orden del "aria da capo" (A-B-A) se mueven en las altitudes más transitadas de la música, europea también, de ese entonces.

La verdadera réplica criolla en el orden literario y musical nos llega a través de la llamada "literatura gauchesca", en la letra, y del Cielito patriótico o la Media Caña política, en la música.

En un estudio nuestro sobre los orígenes de la poesía gauchesca en el Uruguay, hemos desarrollado ampliamente este concepto.[1] Conviene recordar aquí, de paso, que una razón dialéctica preside esta literatura augural gauchesca; la preside y la origina. Tiene que hablarle al hombre de la campaña para atraerlo a la causa de la independencia y escoge un tipo diferenciado: el gaucho. Se substituye por él. Mas, no conviene seguir adelante sin aclarar previamente que el poeta gauchesco no es un gaucho. Incluso, su experiencia anecdótica del hecho gauchesco no es muy rica. Aunque parezca extraño, desde el punto de vista estético, esto es lo normal. A los fines puramente artísticos, la experiencia es de distinto orden; está más en la substancia que en el accidente, y convengamos en que la substancia está dada en las esencias más intransferibles por la ceñida precisión de estilo que no deja paso a divagaciones pretendidamente "literarias", o, mejor dicho, retóricas. No fue una preocupación retórica la que movió a Hidalgo, poeta culto por excelencia, a Manuel Araucho o a Hilario Ascasubi a redactar sus cielitos, diálogos, media-cañas o décimas. Fue una fulminante necesidad de expresión. El hecho artístico se les dio por añadidura pero no por azar, en el ajuste estricto de todos los resortes estilísticos. Todos ellos eran escritores de estirpe; con una naturalidad maravillosa dieron en el blanco de la poesía y produjeron, al decir de Menéndez y Pelayo "Las obras más originales de la literatura sudamericana".

En el orden musical, su pensamiento se vuelca en tres especies folklóricas de la canción danzada: el Cielito, el Pericón y la Media Caña.

Las canciones patrióticas, en cambio, nos llegan completamente armadas desde el Viejo Mundo en su texto literario y en su música. Un simple cotejo de letras nos demostrará cabalmente este aserto: en 1809 se publica en Cádiz una "Colección de canciones patrióticas hechas en demostración de la lealtad española" - que se abre con una canción patriótica cuyos primeros versos veremos recogidos con pequeñas variantes en la más célebre canción patriótica uruguaya publicada en el periódico "La Aurora", Montevideo, 1º de febrero de 1823:

"A las armas corred, españoles,
De la Gloria la aurora brilló:
La nacion de los viles esclavos
Sus banderas sangrientas alzó".

(Cádiz, 1809).

"Orientales corred a las armas:
El momento de gloria llegó.
Quien no quiera gemir en cadenas
Vuele al punto á los campos de honor".

(Montevideo, 1823).

Desde el punto de vista musical, la Canción Patriótica se inicia con una breve introducción instrumental que deja paso a la primera sección de 8 ó 16 compases por lo general, que cubre el texto literario del Coro, casi siempre, nota contra sílaba; comienza en el tono fundamental y después de un período modulante termina, a veces, en el tono de

la dominante si está en modo mayor, o en el relativo mayor si la partitura se halla en modo menor, que no es frecuente; esto en el caso más rico, porque, corrientemente, termina en la misma tonalidad fundamental. Se oye luego una segunda sección que corresponde a la Estrofa y que abarca 16 o 32 compases, según la extensión de la misma; tonalmente, si la primera parte termina en el tono de la dominante, la segunda comienza en éste y declina sobre el fundamental; en la mayor parte de las partituras que conocemos, la primera parte comienza y termina en la tónica y la segunda sigue el mismo proceso. Esta segunda parte o sección, se construye melódicamente con elementos de la primera, llevados a un tiempo más moderado y con cambios de altitudes, tal como ocurre con el Himno Nacional de Debali; en otros casos se presenta un segundo tema, como en la "Canción Republicana" de Antonio Sáenz de 1837. Al final de la segunda parte se indica expresamente el "da capo" a la primera, de tal manera que las dos fórmulas de composición vienen a ser las siguientes:

Canción monotemática: A - A' - A
Canción bitemática: A - B - A

La curva melódica se mueve en altitudes que recuerdan las melodías corales del siglo XVIII como en el caso del Himno de Juan Cayetano Barros de 1821 "Cantemos gostosos la Constitución", o bien las melodías operísticas italianas, a partir de 1830. Su sencilla armonización "a la tónica-dominante" completa el cuadro de características técnicas que define a la Canción Patriótica como una especie de total importación europea que no se transforma al cambiar de ambiente.

La masa documental de los textos literarios de canciones patrióticas y políticas que poseemos entre 1810 y 1860, es enorme. Sin embargo, sabemos a ciencia cierta que una pequeña parte de ellas fue entonada y solamente nos han llegado 12 partituras musicales incluso la de los himnos nacionales uruguayo y argentino. Vamos, pues, a referirnos únicamente a aquellas que fueron cantadas —conservadas o no sus músicas— entre esas fechas, en el Uruguay.

1812 — Autor desconocido: "Canción Patriótica" *de las tropas artiguistas. — Impresa en Londres. — No hemos hallado la partitura.*

Uno de los primeros himnos artiguistas de 1812 que tuvo gran repercusión en el ambiente de la Banda Oriental, comenzaba así:

Bravos Orientales,
Himnos entonad,
Que Artigas va al templo
De la libertad.

Nos asevera Justo Maeso que "A esa cancion se le arregló música como una marcha militar por algún ignorado maestro de Capilla de aquella época, y se hizo imprimir en Londres, circulando profusamente despues en todos los pueblos de la Provincia, en Entre-Rios y Corrientes. La letra fue publicada en el *Censor* de Buenos Aires en un Suplemento de 21 de Enero de 1812, en el que se contienen algunos oficios dirijidos a Artigas por el oficial

Galvan sobre algunos encuentros con los portugueses: *Es una hermosa marcha militar, con que he visto un ejército de 5.000 patriotas cantándola con lágrimas de entusiasmo".*[2] Es curioso observar que en las colecciones de "El Censor" que hemos revisado, no aparece el suplemento a ese número.

El 18 de enero de 1821, hallándose el viajero Auguste Saint-Hilaire en el pueblo de Belén, encontró un grupo de indios guaraníes que en una taberna se pusieron "a chanter un hymne que fut composé pendant la guerra, en l'honneur d'Artigas".[4] ¿Se trataba del mismo himno patriótico?

En 1925 la "Revista Militar y Naval" de Montevideo,[5] publicó la supuesta melodía de esta Canción Patriótica con una brevísima advertencia: "De niños, y allá por los años 1874 a 1877, escuchamos canturrear esa canción a Tío Joaquín, viejo moreno emancipado, de ochenta años de edad, a lo menos, entonces, y hemos procurado reconstruirla tal cual aparece en el clisé que sigue".

Según se desprende de lo que antecede, en 1811 se compuso la melodía de la Canción Patriótica, 63 años más tarde un moreno emancipado la "canturreó" al autor de la futura transcripción, y éste, 50 años más tarde aún, la "reconstruyó" publicándola en la precitada revista. Aún queda la duda de si el transcriptor Gerardo Grasso fue quien la oyó en 1874, ya que, nacido éste en Caposele (Nápoles) en 1864, llegó al Uruguay en 1875. Sin que esto signifique poner en duda la buena fe del transcriptor, es de simple sentido común que en el transcurso de 113 años, esta melodía, recibida por tradición oral, no colectiva sino individual, debe haber sufrido en el mejor de los casos toda clase de deformaciones. Por otro lado, la partitura no posee ningún valor

musical, con el agravante de que se halla incorrectamente escrita ya que su compás debe cifrarse en dos cuartos, en lugar de cuatro cuartos.

En resumen: mientras no aparezca el precitado impreso o una copia manuscrita de la época que reúna técnicamente las mínimas condiciones de un documento fidedigno, no puede hablarse con propiedad del hallazgo de la famosa "Canción Patriótica" so pena de fomentar un peligroso espíritu de superficialidad histórica y musical.

1812. — Autor desconocido: "Canción Patriótica Española". — *Cantada en la Casa de Comedias el 24, 26 y 27 de setiembre de 1812. — No hemos hallado la partitura.*

Durante los días 24, 26 y 27 de setiembre de 1812 se realizaron en Montevideo funciones teatrales conmemorando la jura de la constitución española que tuvo lugar el último de los días precitados, de acuerdo a lo dispuesto por las Cortes Generales y Extraordinarias de la península. Según la "Gazeta de Montevideo" de esa época: "En los dichos días se representaron en el coliseo piezas alegóricas en elogio de la *Constitución* de la Monarquía, se cantaron canciones patrióticas; y los aplausos, y vivas del pueblo mas digno de la nación española, y uno de los mas interesados por su libertad e independencia".

1813. — Autor desconocido: "Cielito patriótico". — Letra atribuida a Bartolomé Hidalgo. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 1º de mayo de 1813. — No hemos hallado la partitura.

La primera transcripción de este Cielito se debe a Francisco Acuña de Figueroa quien lo estampa en su "Diario Histórico del Sitio de Montevideo", correspondiente al domingo 2 de mayo de 1813, acotando al respecto: "Solían los sitiadores en las noches oscuras acercarse á las murallas, tendidos detrás de la contraescarpa, á gritar improperios, ó á cantar versos. Anoche repitieron al son de una guitarra, el siguiente:

Los chanchos que Vigodet
Ha encerrado en su chiquero,
Marchan al son de una gaita
Echando al hombro un fungueiro.

Cielito de los gallegos,
Ay! cielito del Dios Baco:
Que salgan al campo limpio
Y verán lo que es tabaco".

Es bien sabido que aunque los primeros originales del "Diario Histórico", fueron escritos en la época, su autor los fue retocando en sucesivas versiones manuscritas, según el cambiante color político, al punto de que lo que hubo de ser exaltación de los sitiados, se transformó en apología de los patriotas sitiadores. Este Cielito que aparece como nota al pie de una página, se halla en los más anti-

guos originales manuscritos del "Diario Histórico" que se conservan en la Biblioteca Nacional y en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo". En el manuscrito último, sólo figuran, al igual que en la edición de las "Obras completas de Francisco Acuña de Figueroa" (tomo I. Montevideo, 1890), las dos primeras estrofas que hemos transcrito. Sin documento probatorio alguno, fue adjudicado a Bartolomé Hidalgo y se le agregaron dos estrofas más, cantadas el 27 de noviembre de ese mismo año.

1813. — Autor desconocido: "Cielito patriótico". — *Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 1º de octubre de 1813. — No hemos hallado la partitura.*

En el "Diario Histórico" de Francisco Acuña de Figueroa, figura la siguiente nota correspondiente a los sucesos acaecidos el 1º de octubre de 1813: "Entre varios versos no muy decentes, cantaron esta noche el siguiente:

Los víveres de los godos
Cayeron con su goleta,
Pero ahí les mandamos bombas
En lugar de la galleta.

Cielo de sus vanidades,
Ay! cielo de su tormento,
De comer tantos porotos
Están muy llenos de viento".

Este Cielito figura en los manuscritos originales de Francisco Acuña de Figueroa que se conser-

005081

van en la Biblioteca Nacional y en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo".

1813. — Autor desconocido: "Canción". — *Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 4 de marzo de 1813. — No hemos hallado la partitura.*

En el precitado "Diario Histórico", Acuña de Figueroa anotó lo siguiente: "Tres ó cuatro de los sitiadores escondidos detras de la contraescarpa hacían el burlesco coro, y uno solo cantaba el responso siguiente:

Vigodet con sus gallegos
Murieron de consunción,
Y este responso les cantan
Los libres de la Nación:
Kirie eleisón - Kirie eleisón.

El escorbuto y la sarna,
Causaron su destrucción,
Y detrás iban llorando
Mil godos en procesión.
Kirie eleisón - Kirie eleisón".

1813. — Autor desconocido: "Cielito patriótico". — *Letra atribuida a Bartolomé Hidalgo. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 27 de noviembre de 1813. — No hemos hallado la partitura.*

"Victoria, la cantora", personaje legendario de

la época del Sitio de Montevideo, según Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", se acercó a los muros de Montevideo a cantar cielitos en la noche del 27 de noviembre de 1813: "Entre varias redondillas que cantaron, sólo he podido obtener las siguientes:

Vigodet en su corral
Se encerró con sus gallegos,
Y temiendo que lo pialen,
Se anda haciendo el chancho rengo.

Cielo de los mancarrones
Ay! cielo de los potrillos,
Ya brincarán cuando sientan
Las espuelas y el lomillo".

Esta letra fue adjudicada a Bartolomé Hidalgo, sin documento probatorio, y agregada al final de las dos estrofas del Cielito que comienza: "Los chanchos que Vigodet..." cantadas el 1º de mayo del mismo año.

1813. — Autor desconocido: "Canción". — *Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 30 de noviembre de 1813. — No hemos hallado la partitura.*

Entre los "cantos y trovas" que se entonaban frente a Montevideo, anota el siguiente Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", correspondiente al 30 de noviembre de 1813:

"Si á la libertad, oh pueblo!
Prefieres el sucumbir,
Ya tu destrucción preveo
Infeliz Montevideo;
Infeliz!!

La peste, el hambre y el hierro
Tu soberbia han de abatir,
Y serás triste trofeo
Infeliz Montevideo;
Infeliz!!

Sirviendo á duros tiranos
Que te pisan la cerviz,
Gozas de esclava el empleo
Infeliz Montevideo;
Infeliz!!"

Esta canción va acompañada del siguiente comentario: "Entre varias canciones chabacanas que cantaron esta noche, sólo citaré la siguiente, que no lo es, sino muy sentimental y muy bella, la cual fue copiada por un Oficial del Parque de Artillería, que los estaba escuchando de cerca en el baluarte".

1813. — Autor desconocido: "Canción". — *Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 16 de diciembre de 1813. — No hemos hallado la partitura.*

El 16 de diciembre de 1813, según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", los patriotas se acercaron a los fosos para obsequiar a los sitiados "con versos y con balas": "Cantaron

varios versos poco decentes; sólo merecen citarse los siguientes:

El ratón en su cueva
huye del perro
y de susto prefiere
morirse adentro.
Así cobardes,
Los godos van muriendo,
pero no salen".

1814. — Autor desconocido: "Canción". — *Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 10 de febrero de 1814. — No hemos hallado la partitura.*

En el "Diario Histórico", anota Acuña de Figueroa el 10 de febrero de 1814: "Los versos que cantaron esta noche son los siguientes:

Godos miserables
Salgan del corral,
Que aquí los patriotas
Los van á marcar.
Oliendo a fariña,
Sarnosos están,
Y godos y godas
Flacos por demás.
En vano en Artigas
ellos confiarán;
También á este potro
Sabremos domar.
Ya verán la escuadra

Gritarles de atrás,
Y allí como ratas
Todos morirán".

1814. — Autor desconocido: "Canción". — *Letra de Domingo Sáenz. — Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 28 de febrero de 1814. — No hemos hallado la partitura.*

El 28 de febrero de 1814, escribe Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico": "Los versos que esta noche vinieron á cantar son los siguientes:

Calvo, Galdo y Manuel Suárez,
Ingratos sin reflexión
Quisieron con su traición
A la Patria dar pesares.
El tirano pretendió
Degollar al inocente,
Pero el Dios omnipotente
El brazo le suspendió.

Posteriormente se supo que estos versos habían sido hechos por don Domingo Sáenz, oriental, oficial de los Dragones de la Patria".

1814. — Autor desconocido: "Canción". — *Cantada por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 3 de marzo de 1814. — No hemos hallado la partitura.*

Sigue el "Diario Histórico", el 3 de marzo de 1814: "Esta noche cantaron los siguientes versos:

Vendidos a los tiranos
Ya en el suplicio pagaron
La pena de sus traiciones:
Entregarnos como esclavos
Conspiraban los traidores;
El incendio y el degüello
Era el plan que meditaban
Y que ha descubierto el cielo".

1814. — Autor desconocido: "Cielito patriótico". — *Letra atribuida a Bartolomé Hidalgo. — Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 20 de abril de 1814. — No hemos hallado la partitura.*

Atribuido también sin prueba alguna a Bartolomé Hidalgo, circula este Cielito cuya primera versión figura en el "Diario Histórico" de Francisco Acuña de Figueroa: "Los versos cantados esta noche [el 20 de abril de 1814] los copió en el Parque de Artillería el sargento Benito, y son los siguientes:

Flacos, sarnosos y tristes
Los godos encorralados,
Han perdido el pan y el queso
Por ser desconsiderados.

Cielo de los orgullosos,
Cielo de Montevideo,
Pensaron librar el sitio
Y se hallan con el bloqueo".

Martiniano Leguizamón fue el primero en atribuírselo a Hidalgo. Mario Falcao Espalter duda de

su autenticidad y agrega: "El segundo *Cielito* atribuido a Hidalgo es uno compuesto al aparecer la escuadra del Almirante Brown frente al Puerto de Montevideo, en el día 20 de abril de 1814. Podría expresarse de él otro tanto de lo dicho acerca del anterior, con más la circunstancia de estar comprobada por modo fidedigno, (lo dijo el propio Hidalgo), la presencia del cantor criollo en el sitio mencionado". Para nosotros, la paternidad de este Cielito atribuida a Hidalgo, es totalmente gratuita.

1814. — Autor desconocido: "Cielito patriótico". — *Cantado por los patriotas frente a los muros de Montevideo, el 22 de abril de 1814. — No hemos hallado la partitura.*

Según Francisco Acuña de Figueroa en su "Diario Histórico", el 22 de abril de 1814 se repitió el Cielito anterior "y también se pudo entender y copiar otra canción, que es la que sigue:

No hay miedo, pues los macetas
No han de atropellar el cerco;
Que Artigas anda á las yeguas,
Y dejó á los potros dentro.

Cielito de los reyunos,
¡Ay! cielo de los porteños,
Que al decir: ¡Viva la patria!
Se ca... en los gallegos".

1814. — Blas Perera: "Himno Nacional Argentino". — Letra de Vicente López. — Cantado en la Casa de Comedias de Montevideo, el 21 de agosto de 1814.

El músico catalán Blas Perera, organista que fuera de la iglesia de San Francisco en el Montevideo colonial de 1802 y 1803, compuso el Himno Nacional Argentino en agosto de 1813. Durante los primeros tiempos, perteneciente Montevideo a la Confederación de las Provincias Unidas del Rio de la Plata, fue prácticamente el Himno Nacional nuestro. Un curioso hecho nos lo va a demostrar: el 21 de agosto de 1814 se reabrió con toda pompa y ceremonia la Casa de Comedias de Montevideo, luego de haber permanecido cerradas sus puertas durante los últimos meses del sitio. Entonóse el Himno Nacional Argentino —que corría en ese entonces bajo la advocación de Canción o Marcha Patriótica— y he aquí que más de medio teatro permaneció sentado durante su ejecución. Un ciudadano montevideano levantó la voz, desde luego, en las columnas de la prensa: "hemos tenido que notar que las señoras que estaban en los Palcos no se pararon al tiempo de recitarse la canción Patriótica", agregando luego: "Nos acordamos que las Señoras de Buenos-Ayres se ponen de pie para oir la cancion Nacional".[7] Esta observación molestó, al parecer, a nuestras respetables ciudadanas, quienes no perdieron oportunidad de excusarse desde las columnas del mismo periódico con estas palabras: "Si hubieramos tenido previa noticia, en igual forma que las señoras de Buenos-Ayres que la cancion patriotica, que V. cita en su nº 9, articulo teatro, es

la unica cancion Nacional sancionada por el augusto Congreso Soberano de estas Provincias Unidas, y el devido omenage, que en tan justa razon le es tributado por nuestro sexo en la Capital, puede V. estar seguro de que no dieramos la menor ocasion á su extrañeza".[8]

Ya en ese entonces corrían las canciones y marchas patrióticas de Hidalgo, y el Himno Nacional de la Argentina fue objeto de especial interpretación en los festejos cívicos en torno del 25 de mayo de cada año, hasta mediados del siglo XIX. Poseemos, además, constancia expresa de que la página de Perera se interpretó el 27 de mayo de 1830, el 25 de mayo de 1834, el 21 de diciembre de 1841, el 6 de octubre y el 28 de noviembre de 1845. Hasta en los festejos con que se conmemoró en el pueblo de Soriano la Jura de nuestra Constitución, el 20 de setiembre de 1830, se entonó este Himno. El 27 de mayo de ese año memorable se estableció en el programa teatral de ese día: "Empezará con el primer himno que se cantó en América á la libertad, la hermosa marcha de *Oid mortales el grito sagrado!"* [9] En la "Canción Republicana" de Antonio Sáenz —uno de nuestros primeros himnos nacionales— publicada en Montevideo en la "Guirnalda" de 1837, puede observarse claras resonancias de la melodía de Perera.

1816. — Autor desconocido: "Canción Patriótica". — *Entonada el 24 de mayo de 1816. — No hemos hallado la partitura.*

Durante las funciones de homenaje en torno del 25 de mayo de 1816, en la mañana del día

24. los niños de la Escuela Pública entonaron una de las primeras canciones del período de la Patria Vieja: "A las ocho apareció en el mismo parage la escuela pública de la ciudad con ordenado paso militar, trayendo cada niño en la mano la reseña de la *Libertad,* que batieron el ayre en el acto de entonar la cancion patriotica; siendo después obsequiados generosamente por el señor fiel executor".[10]

1816. — Autor desconocido: "Al asomar el sol". *— Letra de Francisco Araucho. — Entonada en la Plaza Matriz, del 25 de mayo de 1816. — No hemos hallado la partitura.*

Durante las fiestas mayas de 1816, acontecieron tres o cuatro hechos musicales de singular trascendencia para nuestro medio. Entre ellos, esta canción patriótica entonada en la mañana del 25 de mayo: "los niños de la escuela pública, que se habían dirigido á este sitio marchando en columna al compáz de tambor y pito, tocados diestramente por dos de los mismos jóvenes, trayendo todos el gorro encarnado, vestido cívico, y banderita tricolor. En esta lucida aptitud, al romper la salva de artillería, en medio de un numeroso concurso saludaron al *sol de mayo* con la cancion que sigue:

Al sol que brillante,
Y fausto amanece
Aromas, y cantos
América ofrece.

La lóbrega noche
De la servidumbre
Huyó de la lumbre
Del febo de Mayo;
Y al ver su carrera
La infame opresion,
Siente turbacion
Tristeza, y desmayo".[11]

etc.

Publicada de nuevo en el "Parnaso Oriental" de 1835, se estableció entonces que el autor de su letra era Francisco Araucho. Como todas las canciones patrióticas de ese período, su música no ha llegado hasta nosotros.

1816. — Autor desconocido: "Himno a la apertura de la Biblioteca". — *Letra de Francisco Araucho. — Entonado en el local de la Biblioteca Pública de Montevideo, el 26 de mayo de 1816. — No hemos hallado la partitura.*

Según la "Descripción" de las fiestas mayas de 1816, al inaugurarse la Biblioteca Pública de Montevideo dirigida por Dámaso Antonio Larrañaga: "Los niños de la escuela pública cantaron el himno que sigue, formado destinadamente para este efecto:

HIMNO A LA APERTURA / DE LA BIBLIOTECA, / EL VEINTI SEIS DE MAYO

CORO

Gloria al numen sacro
Del feliz Oriente,
Que erige a Minerva
Altar reverente.

Ya se abren las puertas
De la ilustracion,
Que artera opresion
Tres siglos sello:

Mantuvo entre sombras
Su imperio ominoso;
Vino Mayo hermoso,
Y las disipó". [12]

etc.

Por el mismo conducto del "Parnaso Oriental" de 1835, sabemos que el autor de la letra era Francisco Araucho.

1821. — Autor desconocido: "Marcha patriótica portuguesa". — *Ejecutada en la Casa de Comedias, el 6 de agosto de 1821. — No hemos hallado la partitura.*

En 1821, en plena dominación lusitana se ejecutaron en Montevideo varias canciones patrióticas. Desde luego, que ahora la patria era Portugal y a

su rey Don Juan VI fueron dedicadas. Véase la descripción de "El Argos de Buenos Aires", de la función realizada en la Casa de Comedias el 6 de agosto de 1821: "El 6 huvo tambien comedia y al levantarse el telon bolvió á aparecer el retrato de Juan 6. al mismo tiempo dió principio la musica con marcha, repitiendo consecutivamente *viva el rey de portugal,* y *la cisplatina Oriental.* Duró esta tormenta otra media hora; dió principio á una comedia de 5 actos y al 3. cuando se corrió el telon, aparecio una musica en el patio de la casa tocando la marcha patriotica: la oficialidad portuguesa y la tropa que se hallaba de guardia cantaba la defensa de la *patria* y la *cis-platina* hasta morir, ó hasta *morrere* (como dicen los Portugueses). Duró mucho tiempo este famoso canto y hubiera durado hasta hoy — si los comicos no hubieran tocado el pito; quedó en silencio esta turbonada, y se descorrio el telon — Enseguida cantó la Petronila un elogio al rey D. Juan 6. hallando el retrato presente durante el canto — La hicieron repetir por agrado".[13]

1821. — Juan Cayetano Barros: "Cantemos gustosos la Constitución". — *Cantado en el teatro el 15 de setiembre de 1821. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo (Inventario: Nº 186). — Para dos sopranos, bajo y bajo continuo. —*

Este himno patriótico, el primero que se conserva dentro de esta especie, sin tener contacto aún con la operística italiana del siglo XIX, recuerda los viejos himnos corales de las centurias anteriores.

1823. — Autor desconocido: "La Palanca". — *Canción patriótica española. — Cantada en la Casa de Comedias, el 6 de febrero de 1823. — No hemos hallado la partitura.*

En la función a beneficio del Hospital de Caridad que tiene lugar en el teatro de Montevideo el 6 de febrero de 1823, después de bailar Juan A. Casacuberta y Manuela Martínez un Lundú: "Continuará una graciosa cancion patriótica española, del día, titulada "LA PALANCA", cuya música y letra espresan de un modo el mas enérgico, el ecsaltado liberalismo constitucional".[11] Es el momento en que corre impetuoso de España a América el cancionero patriótico de la época de Riego, destacándose el célebre Himno y la no menos conocida canción "El Trágala". A esta serie debe pertenecer "La Palanca".

1823. — Autor desconocido: "Marcha Cívica". *— Cantada en la Casa de Comedias, el 30 de agosto y 15 de setiembre de 1823. — No hemos hallado la partitura.*

El 30 de agosto de 1823, en la función realizada en la Casa de Comedias en homenaje a Santa Rosa de Lima, patrona de América, se entonó una Marcha Cívica que provocó, como era de suponer, una curiosa reacción en el público. En esos momentos presidía el Cabildo revolucionario y Lecor se había establecido en Canelones. He aquí el comentario del periódico "Los amigos del pueblo" que se tiraba en la imprenta de los Ayllones: "seríamos

injustos si silenciáramos que tres caballeros oficiales portugueses que estaban solos en el palco del jefe superior, previnieron nuestros deseos, poniéndose de pie antes que nadie, al entonarse la marcha cívica, que por ahora es entre nosotros la única nacional. La presteza con que á la voz de un solo ciudadano se levantaron de sus asientos todos los espectadores y el contento que brillaba en sus semblantes, ha sido una señal inequívoca de los patrióticos sentimientos de que se encuentran todos animados. Es mui humilde nuestra pluma para que pueda dar una idéa de las agradables y multiplicadas sensaciones que en aquel acto esperimentamos, y del ardor sagrado que á nuestros pechos inflamaba al oir á todo el patio entonar con entusiasmo el coro, aplaudir cada uno sus versos y pedir otra y otra vez su repeticion. Bástenos decir, que el emperador del Brasil, el baron de la Laguna y cuantos traidores lo acompañaban habrian furiosamente renunciado á su loca empresa de subyugarnos, si en aquel momento hubiesen observado las mas vivas é insinuantes efusiones del *amor sagrado de la pátria*".[15]

A los quince días de este hecho se produce en el teatro una reacción más interesante aún a propósito de la "Marcha Cívica" que promueve estas líneas: "En celebridad del aniversario de la publicacion ó jura de la Constitucion portugueza, tubimos comedia la noche del 15, cantándose por principio el himno nacional portugués, al que estubo de pie todo el concurso segun costumbre. Antes del sainete se cantó el *Tragala;* y concluido, pidió el patio, con instancia la marcha cívica; pero la compañía cómica, otras veces tan condescendiente, se manifestó en esta irresoluta y como turbada; lo que

no pudimos ni debemos atribuir á otro motivo que al de estar presente el jefe de la division. Se ha dicho, que procedía de hallarse el galan con órden de no cantar otras cosas que las anunciadas en el cartel; mas nosotros estamos mui distantes de creerlo, por saber que en tales casos nada puede negarse al público siempre que en lo que pida no peligre la seguridad comun, el respeto debido á los magistrados, ó la moderacion y la decencia, en cualquier sentido. Para comprobar este concepto, basta el hacer observar que la marcha cívica se cantó. Si; se cantó, estando durante ella en pie el excmo Cabildo, y todos los demas hombres, incluso los señores oficiales portugueses, esceptuando en estos algunos *personages;* pero las señoras... las damas americanas, que por un efecto de su educacion y nada mas, son las primeras á pararse en cuanto rompe la música del himno portugues, ¿es posible que sus paisanos, que sus esposos, sus hijos, sus hermanos, sus padres, no les merezcan al menos, por urbanidad, el obsequio que á nuestros protectores dispensan? Es preciso haberlo visto, y no se nos ha ocultado que la señorita Olave se levantó de la silla, y la hizo volverse á sentar otra señora... que la esposa de Mr. Franck y algunas madamas hicieron igual demostracion: y tambien sabemos, que hubo americana tan patriota, y tan justamente agraviada del desaire hecho á su pais, hizo pedazos en aquel momento con sus manos, el velo que tenía puesto".[16]

No nos ha llegado ni la letra ni la música de dicha Marcha Cívica. ¿Sería, acaso, aquella canción patriótica que publicó "La Aurora" unos meses antes de este acontecimiento, el 1º de febrero de

1823 y cuyo coro comenzaba "Orientales corred a las armas: el momento de gloria llegó"?

1823. — Autor desconocido: "Canción del Trágala". — *Cantada en la Casa de Comedias el 15 de setiembre de 1823. — No hemos hallado la partitura.*

En el parágrafo precedente vimos que el 15 de setiembre de 1823, antes "del sainete se cantó el Tragala", célebre canción española de la época de Riego que comenzaba así:

SOLO

Desde los niños
Hasta los viejos,
Todos repiten
Trágala perro.

CORO

Trágala dicen
A los camuesos
Que antes vivían
Del sudor nuestro.
Ya se acabaron
Aquellos tiempos
Ea, Manola,
No hay más remedio.
Trágala perro.

Ya en esa época, Fernando VII comienza a hacerse fuerte y Riego que había votado a la incapacidad del monarca para regir los destinos de Es-

paña, es cruelmente ajusticiado el 7 de noviembre de ese año. Estos sucesos repercutieron públicamente en Montevideo; las canciones de los liberales de 1820 en contra de los constitucionales y entre ellas, el Trágala, llamada así por ser su estribillo referido a la Constitución, "*trágala perro*",[17] tuvieron vasto predicamento en nuestro pueblo. Todavía en 1829 y en 1830 veremos bailar las "Boleras del Trágala" que recordaban la vieja melodía revolucionaria.

1828. — Autor desconocido: "Canción Patriótica". — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — No hemos hallado la partitura.*

He aquí prácticamente, el primer Himno Nacional del Uruguay cuya letra y cuya música no han llegado hasta nosotros. En efecto: el 27 de diciembre de 1828 Francisco Acuña de Figueroa eleva a Don Juan Francisco Giró, a la sazón Ministro Secretario de Estado de los Negocios Exteriores y encargado de los Ministerios de Hacienda y Guerra, un pedido para que se acepte como canción oficial la que adjunta. Dice así el vate uruguayo: "Con el respeto debido á la alta dignidad con que el Gobierno del Estado ha distinguido á la benemérita persona de V.E. y al mismo tiempo animado por la confianza que inspira su carácter indulgente, me tomo la libertad de valerme de su proteccion y apoyo, para dedicar, y elevar al Excmo. Gobierno Provisorio del Estado la adjunta canción Patriótica, con la composición de música á que debe arreglarse, obra esta de uno de los más hábiles profesores

de Buenos Ayres".[18] La proposición no tuvo andamiento.

1829. — Autor desconocido: "Canción del Estado de Montevideo". — *Cantada en la Casa de Comedias, el 20 de febrero de 1829. — No hemos hallado la partitura.*

En la función realizada en la noche del 20 de febrero de 1829 a beneficio de los cómicos. Joaquín Culebras y Juan M. Velarde, "En celebridad del triunfo de ITUZAINGO y despues de una brillante sinfonia se cantará la nueva Cancion patriotica del ESTADO DE MONTEVIDEO".[19] Constituye esta pieza uno de los tantos ejemplares de Canción Patriótica de efímera existencia. Ya veremos que bajo el mismo título se cobijan distintas páginas en el transcurso de varios años.

1830. — Autor desconocido: "Canción Patriótica de los Treinta y Tres". — *Cantada en la Casa de Comedias, el 18 de julio de 1830. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — No hemos hallado la partitura.*

El día de la Jura de la Constitución del Uruguay, el 18 de julio de 1830, se realizó en el teatro montevideano una función extraordinaria en la cual se entonó este himno: "En este dia grande y memorable, en que el Estado Oriental jura su Constitucion Política, se abrirá la escena con la CANCION PATRIOTICA".[20] Don Isidoro De-María, testigo presencial de este acontecimiento, asegura

que fue la "Canción Patriótica de los Treinta y Tres"[21] que comienza así:

Gloria eterna a los hijos de Oriente
Y a la noble Argentina Nación,
Cuya espada invencible, a la Patria,
Restituye su gloria y honor.

Treinta y Tres denonados Patriotas
Conducidos de un héroe a la lid,
De la Patria la infausta cadena
Meditaron romper o morir;

Su constancia, su acero y sus pechos,
Sólo traen al combate fatal,
Y a su esfuerzo sangriento sucumbe
La valiente legión imperial.

etc.

En el primer tomo del "Parnaso Oriental" de 1835 se recoge esta letra adjudicada a Francisco Acuña de Figueroa. Con respecto de su música, ninguna otra noticia nos ha llegado. Debe advertirse, sin embargo, que en el correr del año 1830 se entonaron numerosas canciones patrióticas y, posiblemente, una misma música sirviera distintos textos. Así, el 20 de febrero, el 9 de julio y el 12 de octubre, se escuchan canciones de esta suerte, en el teatro. Por otro lado, corría en ese año memorable, ya impresa la "Canción Patriótica" de Esteban Massini, según se desprende del siguiente aviso de "El Universal" del 12 de julio: "NUEVA CANCION PATRIOTICA / Compuesta y arreglada en música con acompañamiento de piano, por el profesor D. Estevan Massini, cantada en Buenos

Aires en una sociedad patriótica por un niño de seis años. Se halla en venta en la librería de la señora de Yañez". Impresa, pues, presumiblemente, en la vecina orilla, la canción de Massini fue una de las que se entonaron en ese entonces.

1831. — Autor desconocido: "Canción Patriótica". — *Cantada en la Casa de Comedias, se interpretó en el teatro en la noche del 25 de mayo de 1831. — No hemos hallado la partitura.*

En la conmemoración de las fiestas mayas de 1831, se interpretó en el teatro en la noche del 25 una Canción Patriótica, cuya letra fue publicada en "El Indicador" a los pocos días:

Hoy américa al cielo levanta
mas erguida la nitida frente
porque al fin su diadema esplendente
con la luz que faltaba brilló:
Y las playas de Oriente resuenan
con el grito que dan las naciones
anunciando á las otras rejiones
que una nueva nacion se formó".[22]

Con motivo de la llegada del Presidente de la República a Montevideo, el 10 de junio de ese mismo año vuelve a repetirse esta canción: "se abrirá el proscenio con la cancion Patriótica que se cantó por primera vez el dia 25 de mayo".[23]

1831. — Autor desconocido: "Aria alusiva al primer aniversario de la Jura de la Constitución". *— Cantada en la Casa de Comedias, el 18 de julio de 1831. — No hemos hallado la partitura.*

En ocasión del primer aniversario de la Jura de la Constitución, el 18 de julio de 1831, antes de ofrecerse la representación de la ópera de Rossini "El Barbero de Sevilla", la soprano Angelita Tanni entona "un aria en castellano, alusiva á la festividad de este gran dia, y hecha de profeso para él".[24]

1831. — Autor desconocido: "Himno Patriótico a la Paz". *— Letra de P. Bazán. — Cantado en la Casa de Comedias, el 5 de noviembre de 1831. — No hemos hallado la partitura.*

En el acto escolar de fin de curso del Colegio Oriental que dirigía Curel, se interpreta en el teatro este Himno cuya letra comienza así:

"A la paz hoy el himno entonemos,
Con la palma la oliva juntad;
Nueva gloria los hados prometen
A los hijos de la libertad".[25]

Esta letra había sido escrita para una composición de Mariano Pablo Rosquellas, por P. Bazán, según se declara por los periódicos, días más tarde.[26]

1832. — Autor desconocido: "Canción Patriótica" para el drama histórico "La Batalla de Pasco". *— Entonada en la Casa de Comedias, el 2 de febrero de 1832. — No hemos hallado la partitura*

En ocasión de representarse en la Casa de Comedias de Montevideo el drama histórico argentino "La Batalla de Pasco", el 2 de febrero de 1832, se cantó la Canción Patriótica final que comienza:

"De la trompa guerrera
el eco belicoso
inflama fervoroso
el patriótico ardor"
etc.

Esta obra, llamada en los programas montevideanos de la época "Batalla y triunfo de Pazco por el Jeneral San Martín" fue publicada en 1925 por el Instituto de Literatura Argentina.[27] En la oportunidad de su representación en nuestra capital, en 1832, se agregó en los avisos periodísticos: "Algunas evoluciones militares que ejecutará la tropa y una nueva cancion patriota que se entonará en honor del ejercito libertador, contribuirá á el adorno de la representacion del drama".[28]

1832. — Autor desconocido: "Himno Patriótico" *en conmemoración de la Batalla de Ituzaingó. — Letra de Manuel Araucho. — Cantado en la Casa de Comedias, el 20 de febrero de 1832. — No hemos hallado la partitura.*

En conmemoración del séptimo aniversario de

la batalla de Ituzaingó se realiza en el teatro de Montevideo una gran función en la cual "se abrirá la escena con una Oda alusiva á tan gran día, y se cantará un Himno Patriótico todo nuevo, composicion del Sr. D Manuel Araucho".[29]

Su texto literario comenzaba:

"Viva compatriotas
La CONSTITUCION,
Y humille al tirano
Nuestro Pabellon".[30]

1832. — Autor desconocido: "Himno Patriótico". *— Letra de Pablo Delgado. — Cantado en la Casa de Comedias en las fiestas mayas de 1832. — No hemos hallado la partitura.*

Este Himno de Pablo Delgado comenzaba así:

"Orientales, con cívico gozo,
Veneremos la Constitución;
Repitiendo que Viva la Patria,
Y que viva la Paz y la Unión".

etc.

Fue publicado en el segundo tomo de "El Parnaso Oriental ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya" con la indicación de que fue "cantado en las fiestas mayas de 1832, en el teatro de Montevideo".[31]

1832. — Antonio Barros: "Himno de la Restauración". — *Letra de "Un Hijo de la Patria"* [*Francisco Acuña de Figueroa*]. — *Cantado en la Casa de Comedias, el 24 de noviembre de 1832. — No hemos hallado la partitura.*

En julio de 1832 se alza Lavalleja contra el Presidente Fructuoso Rivera; derrotado Lavalleja en Tupambaé, se retira al Brasil. A mediados de noviembre, Rivera, triunfador, retorna a Montevideo y desde "El Universal" le reciben con este Himno "Al triunfo y restauración de las leyes ,y del gobierno constitucional de la República Oriental del Uruguay" firmado por "Un hijo de la Patria" que era uno de los seudónimos, en ese entonces, de Francisco Acuña de Figueroa:

CORO

"Orientales que el Código Santo
Defendisteis con noble valor:
Recibid de la Patria la palma,
Y del mundo el aplauso y loór;

Hoy el sol del oriente ilumina
Mas radiante á a la nueva Nacion
Porque ya su decoro y sus leyes
Recobraron su antiguo esplendor
De anarquia la hidra sangrienta
Sus cabezas osó levantar
Mas al fin, las derriba á sus plantas
Nuevo Alcides, Rivera *inmortal*"...

etc.

Su música fue reformada y cantada luego el

1º de diciembre de ese año, siguiendo las indicaciones que se le hicieron en la prensa periódica.

1833. — Autor desconocido: "Himno Patriótico" *en conmemoración de la Batalla de Ituzaingó. — Cantado en la Casa de Comedias, el 20 de febrero de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

Como ocurría casi todos los años, el 20 de febrero de 1833, en celebridad del aniversario de la batalla de Ituzaingó, se estrena en la Casa de Comedias "un himno patriótico nuevo".[32] No se consignan los nombres de los autores de la letra ni de la música.

1833. — Antonio Sáenz: — "Himno Patriótico de la Restauración". — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 24 de mayo de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

Durante las fiestas mayas de 1833 se estrena este himno de Antonio Sáenz en el teatro, según se desprende del aviso de "El Investigador" que transcribimos en el parágrafo siguiente a propósito del Himno Patriótico de los mismos autores.

1833. — Antonio Sáenz: "Himno Patriótico al 25 de Mayo". — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 25 de mayo de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

Al comentar los festejos mayos de 1833, "El

Investigador" estampó estas palabras: "Anoche se cantó en el teatro el Himno de la restauración, que recuerda las glorias de nuestro Presidente y de los bravos restauradores de las Leyes; y esta noche se entonará por primera vez el himno siguiente en celebridad de este gran día. Aquel y este son hijos de la musa fácil y elegante de D. Francisco de Figueroa; la música de ambos es arreglada por el profesor D. Antonio Saenz.

1ª ESTROFA

Si tres siglos de cruel servidumbre
Lamentaron los hijos del Sol
Rayo un dia feliz en que brilla
De la patria el divino esplendor:

Inflamados con fuego sagrado
Gritan todos, unión, e igualdad!
Y el sepulcro del Inca resuena
Libertad! Libertad! Libertad!

CORO

Orientales, el día de Mayo
De la patria recuerdo feliz
Celebremos jurando en sus aras
Libertad, Libertad, o morir!!", etc.

1833. — Autor desconocido: "Himno Patriótico". — *Letra de Pablo Delgado. — Cantado en la Casa de Comedias, el 27 de mayo de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

En el aviso correspondiente a la función de teatro del 27 de mayo de 1833, se expresa que "Des-

pues de la sinfonia, se cantara uno de los Himnos Patrioticos".[33] A los dos días "El Investigador" publica su letra que comienza:

"Ciñamos las sienes
Con sacro laurel
A quienes debemos
Honor, Patria y Ley".[34]

A través de "El Parnaso Oriental", sabemos que esta letra pertenece al poeta Pablo Delgado.

1833. — Autor desconocido: "Himno Patriótico". — *Cantado en la Casa de Comedias, el 22 y 24 de julio de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

En ocasión de las fiestas julias de 1833 se entonó en la Casa de Comedias en los días 22 y 24 un Himno Patriótico, acaso el mismo que según "El Investigador" los niños de las escuelas cantaron al pie de la columna erigida en la Plaza Matriz el último de esos días.

1833. — Autor desconocido: "Himno Patriótico" — *Cantado en la Casa de Comedias, el 25 de setiembre de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

En conmemoración de la batalla de Rincón, el 25 de setiembre de 1833 se cantó en el teatro un Himno Patriótico.[35]

1833. — Autor desconocido: "Himno Patriótico". — *Cantado en la Casa de Comedias, el 12 de octubre de 1833. — No hemos hallado la partitura.*

La serie de himnos patrióticos del año 1833 se cierra con el que se entonara el 12 de octubre en el teatro, en ocasión del octavo aniversario de la batalla de Sarandí.[36]

1835. — Autor desconocido: "Canción Nacional". — *Letra de Manuel Araucho. — Letra publicada, el 13 de abril de 1835. — No hemos hallado la partitura.*

En "El Nacional" del 13 de abril de 1835 se publica la siguiente "Canción Nacional" de Manuel Araucho:

"Viva en triunfo el invencible
El pueblo heroico Oriental
A la sombra de palma inmortal".
Que há jurado morir, ó ser libre

Agrega al respecto, el precitado periódico: "Sabemos que un Profesor de crédito está componiendo la música con que ha de cantarse, y que se publicará litografiada igualmente para mayo". No tenemos noticia posterior acerca de su aparición que, en caso de haberse producido, vendría a ser el primer impreso musical con que contaría nuestro país. Por el momento, "El último pensamiento" atribuido a Weber y publicado por "La Abeja del Plata" en 1837, es la primera partitura impresa que

se conserva. Araucho pretendió que se oficializara esta canción como Himno Nacional. Su intento no tuvo andamiento y prevaleció el de Acuña de Figueroa ya aprobado en 1833.

1836. — Francisco Cassales: "Himno de la Victoria", *dedicado al General en Jefe del Ejército vencedor en Carpintería, Ignacio Oribe. — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 3 de diciembre de 1836. — No hemos hallado la partitura. — En el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo" se conserva el impreso de la época, del texto literario.*

Sobre el combate de Carpintería librado el 19 de setiembre de 1836 entre las fuerzas del General Rivera levantadas en armas contra el presidente constitucional Manuel Oribe y las del gobierno de éste comandadas por Ignacio Oribe, Francisco Acuña de Figueroa canta una oda de triunfo a las últimas como puntal vate oficialista que siempre fue. El maestro Francisco Cassale escribe la música y se estrena en la noche del 3 de diciembre de 1836 en función de aficionados dedicada al ejército vencedor, dirigida por Fernando Quijano. La referencia del Himno de Carpintería está consignada con los siguientes términos: "Abierto el proscenio con una armoniosa sinfonía, se cantará por los aficionados un himno nuevo, cuya música es compuesta por el profesor Cassale y la letra por el Sr. D. F. A. de Figueroa dedicada al Sr. General en Jefe del Ejército vencedor en Carpintería D. IGNACIO ORIBE".

En un espléndido impreso orlado que se conserva en el Archivo y Biblioteca "Pablo Blanco

Acevedo", puede leerse la letra de este himno cuyo coro dice así:

Dulce Patria, tus hijos leales
Esto juran... sus votos oid;
Defender de las leyes el templo
O en sus aras con gloria morir.

1836. — Autor desconocido: "Himno Patriótico". — *Cantado en la Casa de Comedias, el 17 de diciembre de 1836. — No hemos hallado la partitura.*

En ocasión de representarse la tragedia de Nicasio Alvarez Cienfuegos "El Pitaco", el día 17 de diciembre de 1837, "abierta la escena, se cantará un Himno Patriótico".[37]

1837. — Autor desconocido: "El Voto Público". — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Cantado en la Casa de Comedias, el 10 de enero de 1837. — No hemos hallado la partitura.*

El 10 de enero de 1837, en la función dedicada al Presidente de la República Don Manuel Oribe, con motivo de su cumpleaños, se entona esta partitura: "Abierto el proscenio con una de las mejores sinfonías se cantará el himno compuesto por el Sr. D. F. A. de F., titulado EL VOTO PUBLICO".[38] Las iniciales corresponden a las de Francisco Acuña de Figueroa, quien dos años antes había dedicado a Oribe, como puntual poeta oficialista, el himno que comienza: "Hijo heroico del pueblo de Oriente, muestra Oribe, virtud y valor..."

1837. — Antonio Saenz: "Canción Republicana" [*Himno Nacional*]. — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Publicado en "La Guirnalda Musical dedicada a las Bellas Americanas", Montevideo, diciembre de 1837. — Impreso existente en el Archivo Debali. Montevideo.*

Sobre el primitivo Himno Nacional de 1833 de Francisco Acuña de Figueroa, Antonio Sáenz escribe su Canción Republicana que posee lejanas resonancias del Himno Nacional Argentino.

1839. — L. de C.: "El Fructuoso Rivera". — *Letra de J. de M. — Publicado en 1839. — No hemos hallado la partitura.*

Sobre esta página sólo poseemos el aviso de la época que dice así: "El Fructuoso Rivera. / Himno dedicado á la Sra. Da. Bernardina Fragoso de Rivera, poesía de J. de M., música de L. de C. se vende en la Libreria de Hernandez".[39] El texto literario se publica en "El Constitucional" del 30 de diciembre de 1839.

1839 — Roque Rivero: "Libertad. Canción de la Joven Generación". — *Letra de "Un Argentino emigrado". — Cantado en la Casa de Comedias, el 3 de agosto de 1839. — Publicado en París por Adolphe d'Hastrel.*

---

[39] El 3 de agosto de 1839 se cantó en la Casa de Comedias "por jóvenes argentinas y uruguayas" una

canción guerrera, música de Roque Rivero y letra de "un argentino emigrado". Diez días más tarde la librería de Hernández pone en venta esta canción anunciada de la siguiente manera: "CANCION GUERRERA DE LA NUEVA GENERACION". Cantada en el Teatro de Montevideo la noche del 3 de agosto de 1839. En beneficio de la Libertad. Se halla de venta en la librería de Hernández calle de San Pedro núm. 96". Presumiblemente se trata de la venta de la letra de esta canción ya que la música fue editada bajo la dirección del eminente dibujante francés Adolfo D'Hastrel en París. En poder del Dr. José María Fernández Saldaña obra un ejemplar que fue comentado por éste hace unos años.

Se trata de una de las páginas más vibrantes de Roque Rivero y su coro dice así:

Juventud argentina á las armas.
A la guerra, al combate volemos,
Gloria y Patria venciendo tendremos
Gloria eterna muriendo también.

Su corte es equilibrado y su curva melódica amplia y bien articulada. Junto con "La Argentina" del mismo autor, que analizamos más adelante, forma una curiosa unidad expresiva y musical.

La Canción Patriótica, deriva aquí hacia la canción política. La morfología musical y literaria de esta última es igual a la de la anterior; lo único que varía es el contenido de su texto. A partir de esta obra, pues, surge con plena potencia la canción política que alcanzaría su apogeo alrededor de 1843, al iniciarse el Sitio de Montevideo.

1842. — Demetrio Rivero: "Himno Patriótico", *para el melodrama de asunto americano "Amazampo". — Cantado en la Casa de Comedias, el 29 de junio de 1842. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo.*

El 29 de junio de 1842 se pone en escena en la Casa de Comedias esta pieza, drama heroico de asunto americano traducido del francés y arreglado para nuestro teatro por un escritor uruguayo. Demetrio Rivero, joven argentino exilado a la sazón en Montevideo, escribe un himno patriótico para el segundo acto de esta obra, que se escucha ante la tumba de Manco Capac. En el Archivo Debali hemos encontrado una partitura de la época que, sin lugar a dudas es la que se escuchó en esa oportunidad toda vez que en ese entonces Francisco José Debali era el responsable de la actividad musical en el teatro montevideano. El "Amazampo" subtitulado "Jefe de una tribu del Río Bamba", provocó en 1842 una ola de comentarios periodísticos por tratarse de un asunto americano. Carlos Roxlo leyó en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires una copia manuscrita que databa de 1848, y transcribió su argumento y algunos parlamentos en su "Historia crítica de la literatura uruguaya". Creyó sin embargo que su autor era uruguayo; en realidad tratábase de una refundición de una obra francesa. Lamentablemente la página musical de Demetrio Rivero no posee referencias anecdóticas del ambiente incaico en que se desarrolla el texto literario.

1842. — Roque Rivero: "Himno de los Libertadores". — *Letra de Andrés Lamas. — Impreso en 1842. No hemos hallado la partitura.*

Entre la extensa lista de "publicaciones hechas por las prensas de MONTEVIDEO", aparecida en la tapa posterior de las "Poesías" de Adolfo Berro en la primera edición de 1842, figura el "Himno de los Libertadores — Poesía de Andres Lamas, musica de D. R. Rivero". La Librería Jaime Hernández anuncia su venta. Roque Rivero, una vez más, entrega al público otro ejemplo de su vasta producción.

1842. — Autor desconocido: "Himno a Lavalle". — Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo. (Inventario: Nº 706).

En el Archivo Debali hemos hallado este Himno cuya música bien puede ser de Francisco José Debali de quien, en todo caso, es la copia. La letra, de Francisco Acuña de Figueroa, fue publicada en "El Nacional" del 1º de julio de 1842 bajo uno de sus seudónimos: "Un Oriental".

Desde el punto de vista musical este Himno es un verdadero acierto de expresión dentro de una total sencillez de recursos. Consta de dos partes de 3 y 9 compases respectivamente. Como conviene al carácter del texto literario, hállase en el sombrío tono de mi-menor y hacia el final de la primera sección evoluciona hacia el relativo mayor (sol-mayor). Un solo motivo melódico engendra las dos

partes y al comienzo de la segunda nos encontramos con una inflexión melódica típica del Triste rioplatense. Su forma responde, pues, al sencillo esquema A-A'.

1843. — Roque Rivero. "Hymno triunfal a los vencedores de Cagancha". — *Cantado en la Casa de Comedias, el 4 de noviembre de 1843. — Partitura existente en el Archivo Debali. Montevideo.*

En el Archivo Debali se halla esta partitura de Roque Rivero, que posee una introducción de cierto aliento vibrante, pero un Coro algo vulgar con sus inevitables progresivos descendentes. Página de circunstancias, no ostenta, a nuestro entender, ninguna de las características de fuerza expresiva que distingue a este compositor aún considerado dentro del plano de su estricta funcionalidad. El 4 de noviembre de 1843 se cantó por primera vez en el Teatro el "Himno de la batalla de Cagancha" entonado por Angel Lagomarsino. Podría muy bien tratarse de la misma partitura.

1843. — Roque Rivero: "La Argentina". — *Letra de Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte. — Impreso en Montevideo por la Imprenta del Nacional en 1843. — Ejemplar en poder del Sr. Ricardo Grille. Montevideo.*

De esta obra de Roque Rivero conocemos dos ejemplares: uno es el impreso de la época existente en la biblioteca de Don Ricardo Grille; otro es la copia que José Aniceto de Castro estampó en las

páginas 23 y 24 de su álbum manuscrito de "Canciones con acompañamiento de guitarra y piano", comentado en el capítulo anterior. Trátase de una de las canciones patrióticas más acertadas del fecundo compositor; la estrofa inicial se abre con rotundo y hasta novedoso acento y se mueve luego en un ancho y articulado cauce melódico, incluso hasta con cierta inquietud y originalidad tonal. Sin embargo, la extensión del texto musicalizado atenta contra un orden difícil de mantener hasta el final, y la obra cae en progresiones y rellenos. De todas maneras, constituye un buen ejemplo de la pléyade de los precursores, con todas las miserias y grandezas de su destino.

1843. — Fernando Quijano (?): "Tin tin". — *Partitura existente en el Archivo Debali, Montevideo. (Inventario: Nº 894). — Véase figuras 1 y 2.*

Ya iniciado el asedio de Montevideo por las fuerzas de Oribe, el 23 de marzo de 1843 apareció en "El Nacional" de la ciudad sitiada, una noticia acerca de un hecho de muy dudosa autenticidad pero que de todas maneras, verdadero o no, había de tener vasta repercusión como arma dialéctica de la política, de la literatura y hasta de la música. Dice así el precitado artículo:

"Generalmente los soldados de Oribe degüellan las víctimas apuñaleándolas al compás de una canción popular que han parodiado del modo siguiente:

Tintin de la Aguada
tintin del Cordon,

gallina guisada
pato con arroz:
violin violon, etc.

Que horribles imaginaciones! Acompañar las agonías de la victima con una cancion de orgia, herirla al compas de sus acentuaciones, hundir en el cuerpo humano amarrado el puñal, segun los altibajos del arco sobre las cuerdas del violin!"

Seis días más tarde, el 29 de marzo, aparece en el mismo periódico una "Canción de extramuros" en la que se amenaza —literariamente desde luego— con hacer lo mismo a los sitiadores, una vez vencidos:

"Tin tin de la Aguada
Tin tin del Cordon
Ya está agonizando
La federación;
Y mientras le cantan
El kirieleyson
Tengamos la fecha
Cerca del cañon.
Rin rin para Oribe
A maza rin ron,
Con cuatro bemoles
sera el rigodon.
Hermoso fandango
Bailarán los dos,
Sin tocar el suelo
Que será un primor,
Y sus zapateos
Serán como un son".
etc.

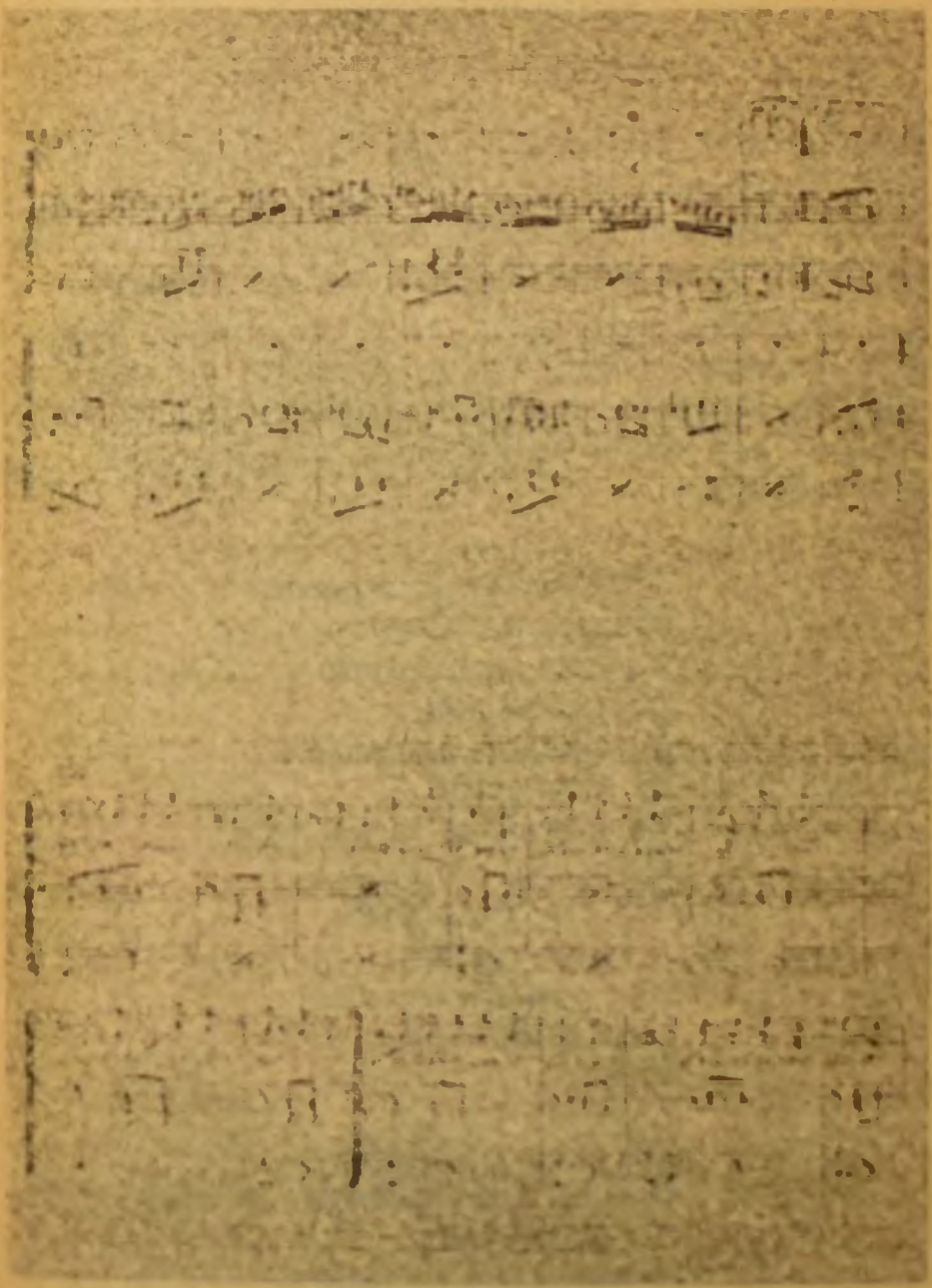


Figura 1. "Tin Tin" (1843).

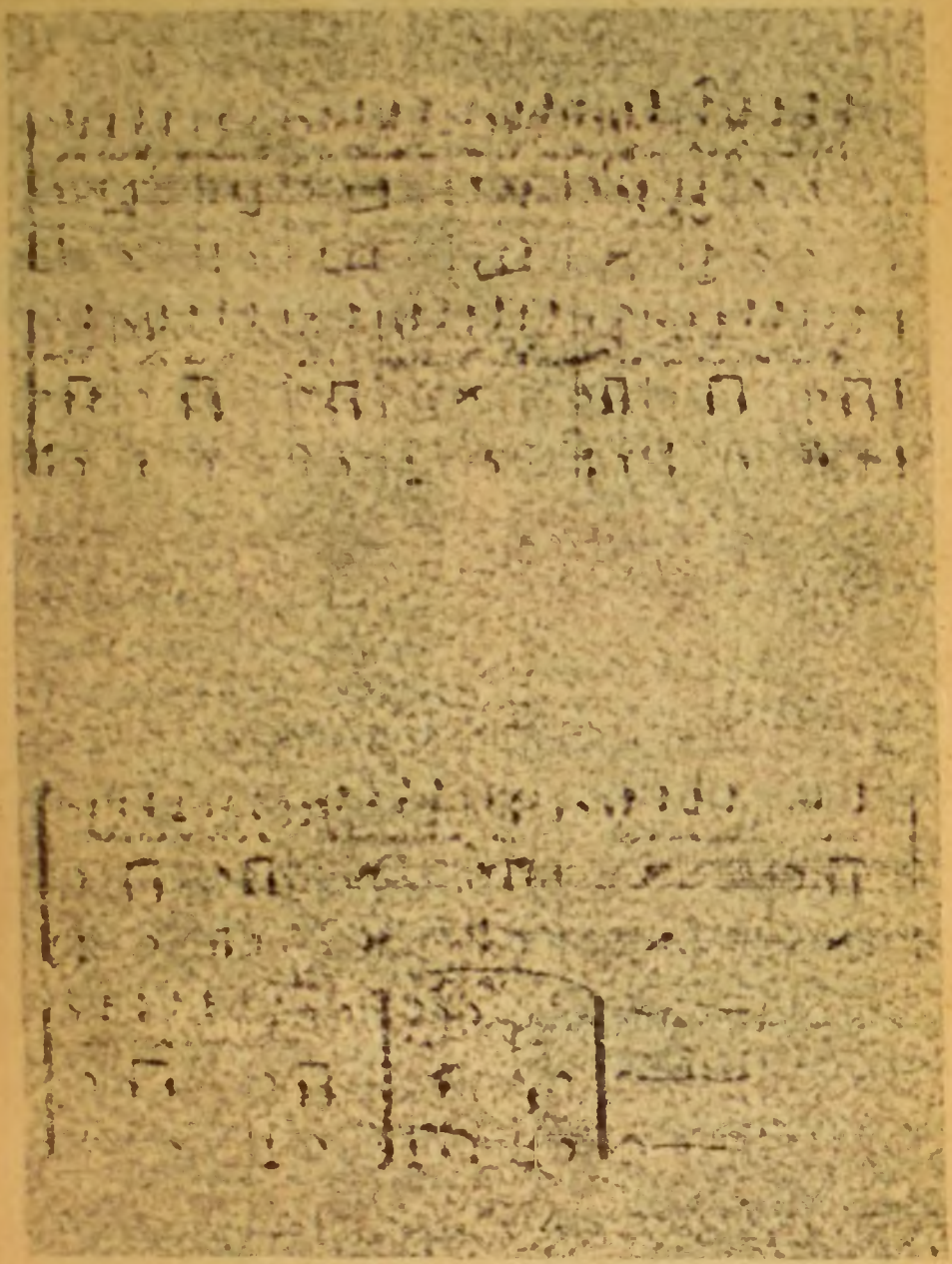


Figure 2. Idem.

Al mes siguiente, el 24 de abril, se publica, también en "El Nacional", un "Tin tin dedicado á la guarnicion de la Plaza por el Tambor de la Línea", que va acompañado con el siguientes comentario: "Este *Tin, Tin,* tiene una música esclusiva compuesta por el TAMBOR, para que la canten las DAMAS COLORADAS, y la que estara de Manifiesto dentro de cuatro dias en la Libreria de Hernandez para los que gusten sacar copia, ya que la litografia está parada Merced a un gastador". Su texto literario decía así:

Dijo el flaco Oribe
Cuando aquí llegó,
Dentro de seis días
Sin falta entro yó,
Pues Nuñez me ofrece
Una insurrección,
Que ha sido impuesta
Por Pedro Almirón.

Tin tin del Cerrito,
Tin del Canelón;
Ya canto el Requiest can
El buen Almirón,
Roguemos que impace
Descanse con Dios.

Ya desengañado
Pudieras estar
Que a Montevideo
No puedes tomar
Con esa gentuza
De raza infernal
Que pelear no sabe,
Y si degollar.

Tin tin del Cerrito
Tin de la Ciudad
Mucho miedo tienes
Acércate mas,
Y verán tus gefes
Donde vás a dar.

No seas borrico
Ponte en marcha ya
Pues sinó no te alza
Ni la Caridad.
Y una vez caido,
Todos te han de dar,
Por frente, derecha,
Izquierda y detrás.

Tin tin de los vascos
Tin del Oriental
Que se llama Sosa

Y sabe cargar
Con solo quince hombre
A cien, y triunfar.

Yente cual furmiga
Tein esta Cidá
Con la Francesada
Que enojada está,
Y los italianos,
Que no entienden, más
Que á la vant diciendo
Cargar y triunfar.

Tin tin del Cerrito
Tin de la Ciudad
Ya está preparada
La gente a marchar
Y hacerte pedazos
Cantando A la vant:

Le salió fallida
Esta operación
Al gran ALDERETE
Pues que la traición.
Que creyó efectuada
Contra él se volvió,
Sangrando cien onzas
Sin restitución.

Tin tin del Cerrito
Tin del Canelon
Tin tin de la parte
Que toma un pichón
Porque el gaucho Rosas,
Mande á esta Nación.

Con que asi flacucho
Ten un mancarron
Que te saque airoso
de este rempujón,
Pues si te descuidas,
No te salvan, no,
Ni las lavativas
Del Restaurador.

Tin tin del Cerrito
Tin del Canelón:
Suene la campana,
Suene el esquilón
Que anuncia la muerte
Del degollador.

Nó Pacheco, Maza,
Barcena, Rincon,
Costa, el Pardo Núñez
Reyes el ladrón,
Y á mas los Ministros
Unansen con Brown
Y marchen cantando
Un Kirie-Leison.

Tin tin de la Francia
Tin tin de la Unión,
Con los extrangeros,
Que es señal precor,
De llevarse el diablo
Al Restaurador.

Y el tin tin señores
Aqui se acabó
Dispensen los versos
Del pobre Tambor,
Pues solo es poeta,

Y aun eso ramplón,
Para darle duro,
A Oribe traidor.

Tin de la trompeta,
Tin tin del tambor
Tin de la tacuara
Que ha tomar me voy,
Pues que se escoron
Los de la invasión.

NOTA. — Cuando canten las señoras este Tin tin pueden cambiar el verso siguiente — en la 6ª estrofa que dice: "Ni las lavativas" — Dígase "ni toda la astucia".

En el rico Archivo Debali hemos hallado, en copia de la época, la partitura para canto y piano de este "Tin Tin" que acaso fuera una de las que se vendía en la Librería de Hernández en 1843. Según el comentario de "El Nacional", el autor de la música era "El Tambor"; en esa época aparece en Montevideo un periódico antioribista "El Tambor de la Línea" redactado por Fernando Quijano ¿Fue acaso éste, el autor de la música? De todas maneras, el documento no es explícito a este respecto.

Desde el punto de vista musical, su línea melódica recuerda las piezas cantables de las tonadillas escénicas españolas de principios de siglo. En 1843 la Tonadilla Escénica se hallaba próxima a su extinción en Montevideo, frente a la invasión absorbente de la operística italiana. Este "Tin Tin" vendría a ser uno de los últimos estertores de la popular especie dieciochesca española.

Todo esto es muy claro si lo planteamos de acuerdo con los documentos musicales de 1843. Sin embargo, si proyectamos esas referencias al campo de las danzas y canciones folklóricas, el problema

se complica extraordinariamente. En ese entonces, viven en nuestro medio dos canciones danzadas que llevan los nombres de "Refalosa" y "Media Caña". Frecuentemente, Hilario Ascasubi habla de Tin Tin y Refalosa como de dos especies diferenciadas, de Media Caña Refalosa y, para complicar aún más las cosas, el estribillo del Tin Tin aparece como sinónimo de Media Caña:

"Tin tin, media caña
Tin tin caña entera
Tin tin, lo que gustes
Tin tin, lo que quieras".

A nuestro entender, lo que ocurre es que existen dos especies de Media Caña: una de origen tonadillesco español como la de Sáenz o la de Debali, y otra que corre por la vía folklórica, totalmente distinta, que llega con plena lozanía hasta los umbrales del siglo XX. En cuanto al Tin Tin, es ésta una canción política de corte musical también tonadillesco, según se desprende del documento que publicamos.

Para corroborar aún más este aserto, recordemos que en la biografía de Francisco José Debali redactada por su hijo José, declara éste que "estando en Montevideo un argentino emigrado, Ascasubi, que hacía composiciones políticas contra los sitiadores, pues era en la época de la Guerra Grande, se le pedía a mi padre música para dichas composiciones y hasta se le llevaba en una especie de litera, por su enfermedad que lo postraba, para que dirigiese esos cantos acompañados con su música".

Nos imaginamos a Debali escribiendo puntualmente sus Media Cañas españolas sobre los textos

de Ascasubi, tal como lo hiciera en las danzas de salón de este mismo nombre que nos dejó en su Archivo.

1844. — Francisco José Debali (?): "Arre que te pincho". — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Partitura para orquesta existente en el Archivo Debali. Montevideo (Inventario: Nº 181 b).*

El 24 de abril de 1844, "El Nacional" de Montevideo publicó una poesía de Francisco Acuña de Figueroa intitulada "Abre [arre] que te pincho Oriental" que comenzaba "Ya estarás conforme en que marchó Urquiza...". Sobre ella, al parecer, Francisco José Debali desarrolló una canción que luego instrumentó para pequeña orquesta y que se conserva en su Archivo. La flauta conduce la línea melódica y el estribillo "Arre que te pincho" se escucha a partir del compás número 10. Trátase de una cancioncilla de corte tonadillesco de cierta gracia expresiva.

1844. — Autor desconocido: "Canción alusiva a los inválidos del Ejército". — *Cantada en la Casa de Comedias, el 26 de junio de 1844. — No hemos hallado la partitura.*

Iniciado el Sitio de Montevideo y librados los primeros combates, en el teatro de la capital asediada se realiza el 26 de junio de 1844 una función a beneficio de los inválidos del ejército en la cual se entona esta canción "alusiva a la funcion y compuesta por un joven oriental".[40]

1844. — Francisco José Debali (?): "Tirana salvaje". — *Letra de Francisco Acuña de Figueroa. — Partes sueltas existentes en el Archivo Debali. Montevideo (Inventario: N° 888 a).*

En "El Nacional" del 18 de octubre de 1844 apareció la cancioncilla de Francisco Acuña de Figueroa "La Tirana Salvaje", recogida luego en la página 113 del volumen octavo de sus "Obras completas". Comenzaba así:

Soy Ganchoso el de la línea
¡Ay tirana! y de artilleros:
Que vengan los mazorqueros
Y verán lo que es cañón.
El pescuezo á los salvajes
Pide Rosas, ¡ay qué humano!
¡Ay Tirana, si el tirano
Nos camela con traición!
Mas que la mazorca
Se quiebra y desgrana,
Y de hoy á mañana
Le estrujan la nuez.
¡Ay, qué fandanguillo
Le espera, si envida!
Ni alafia me pida
Que soy de Jerez.

etc.

De puño y letra de Francisco José Debali, consérvase en su Archivo la línea melódica y partes sueltas para orquesta de esta cancioncilla que, como corresponde al texto, ostenta un decidido acento

español. Como en este manuscrito no se expresa que el autor fuera el copista, nos hemos abstenido de adjudicársela a Deball en la tabla de sus obras, pero de todas maneras se nos ocurre que bien pudiera ser éste su autor.

1845. — Autor desconocido: "Himno a la intervención anglo-francesa". — *Cantado en la Casa de Comedias, el 12 de agosto de 1845. — No hemos hallado la partitura.*

En abril de 1845 llegaron a Montevideo el barón Deffaudis y míster Gore Ouseley, diplomáticos de Francia e Inglaterra respectivamente, con el propósito de poner fin a la Guerra Grande. Durante meses se creyó que esta negociación iba a dar resultados favorables para la paz, cosa que luego no ocurrió. En ese interín, los habitantes montevideanos creyeron en el éxito de la intervención franco-británica y el 12 de agosto de 1845, en la Casa de Comedias, se estrenó un "Himno a la intervención anglo-francesa" entonado por Angel Lagomarsino, cuya letra y música, según reza en los programas de la época, eran de dos aficionados orientales."

1845. — Autor desconocido: "Himno Patriótico a la Fraternidad". — *Cantado en la Casa de Comedias, el 3 de setiembre de 1845. — No hemos hallado la partitura.*

Dirigido por Francisco José Deball se da a conocer en la Casa de Comedias este "Himno Patrió-

tico a la Fraternidad" el 3 de setiembre de 1848. Modestamente los autores "reclaman la indulgencia del público de Montevideo", pero no se expresa en el programa quiénes son.[48]

1855. — Cesar Dominicetti: "Himno Patriótico". — Letra de "Un joven Oriental" [¿Fernando Quijano?]. — Cantado en la Casa de Comedias, el 16 de setiembre de 1855. — No hemos hallado la partitura.

Durante el mandato de Venancio Flores, elegido para completar el período presidencial de Giró, se organiza en el mes de agosto de 1855 la llamada "revolución de los Conservadores" que determina el derrocamiento del primero y la ascención al poder de Luis Lamas mediante un pacto transitorio de fusión entre los partidos blanco y colorado, que se concreta el mes de octubre en la constitución de la "Unión Liberal".

Sobre este importante acontecimiento político escribe el director de orquesta del Teatro San Felipe, Cesar Dominicetti, el Himno Patriótico de referencia que se ejecuta antes de la representación de la ópera "Rigoletto" de Verdi por la Compañía que encabeza la soprano Sofía Vera Lorini en la noche del 16 de setiembre de 1855. No tenemos noticia de que este himno haya sido editado.

El anuncio de la época establece que dicho himno ha sido "escrito por un jóven oriental con motivo de la sincera union de los antiguos partidos de la República, en 29 de agosto pasado, y puesto en musica por el maestro director de orquesta Sr. Dominicetti. La empresa lírica congra-

túlase en poder por este medio contribuir para solemnizar aquel grandioso resultado del movimiento popular del 28 de agosto del pasado mes".

Es de recordar que el seudónimo de "Un joven oriental" correspondía, en la época de la Guerra Grande, a Fernando Quijano. Sin embargo en 1855, Quijano no era ya, precisamente, joven y el anuncio no aclara mayor cosa. De todas maneras, queda planteada la posibilidad de que haya sido éste, el autor de su letra.

EL HIMNO NACIONAL

En la historia de los himnos nacionales americanos, el uruguayo ocupa un lugar insólito desde el punto de vista de su gestación. Algunos himnos de nuestro continente nacieron de golpe por simple decreto, otros por encargo deliberado a un compositor extranjero que, en algunos casos —Carnicer, autor en España del Himno Nacional de Chile—, jamás visitó el país. El nuestro tiene una trayectoria más lenta, pero de curiosa depuración popular.

El 8 de julio de 1833 el Gobierno aprobó la letra de Francisco Acuña de Figueroa, la que más tarde fue reformada —tal como hoy se conoce— por decreto del 12 de julio de 1845. Durante muchos años se probaron distintas músicas escritas por los maestros Sáenz, Smolzi, Barros y Cassale, pero ninguna de ellas prendió en el oído y en el espíritu del pueblo. Durante la Guerra Grande, el músico húngaro radicado en Montevideo, Francisco José Debali, asistido por el actor oriental Fernando Quijano, quien le explicó el sentido de la letra de Acuña de Figueroa, escribió la música del Himno, la cual, lentamente, fue ganando prestigio entre el pueblo que lo escuchaba y repetía en las funciones del primitivo teatro montevideano: la Casa de Comedias. Cuando la elección popular ya estaba decidida, el Gobierno no hizo otra cosa que poner el sello oficial a una aspiración colectiva y en los de-

cretos del 25 y 26 de julio de 1848 oficializó su música. En ellos se declaraba que el autor de la misma era Fernando Quijano. Sin embargo, todos los manuscritos de la época y todas las versiones impresas del Himno en el siglo XIX, declaraban que su autor era Francisco José Debali. Ello no obstante, los decretos de 1848 originaron posteriormente una polémica muy curiosa entre "quijanistas" y "debalistas" que aún hoy se halla en vigencia.

No vamos a entrar nosotros en el estudio de esta larga reyerta que, viciada de parcialidad por ambos bandos, no hizo otra cosa que complicar el problema. La dejaremos a un lado y remitiremos al lector que quiera interiorizarse en ella a un extenso trabajo publicado hace unos años.[43]

Planteadas las cosas en vida de los autores, el problema tiene dos aspectos a considerar: uno histórico a través de documentos públicos y otro técnico-musical que surge del estudio objetivo de las partituras. Por ambos caminos hemos llegado claramente a la conclusión de que el autor de la música actual del "Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay" es Francisco José Debali.

Desde el punto de vista histórico, la cronología del Himno actual, según documentos públicos, puede establecerse de la siguientes manera:

1833 - Julio - 8. — El Gobierno aprueba oficialmente la letra de Francisco Acuña de Figueroa, mediante el siguiente decreto:

Montevideo, julio 8 de 1833.

Declárase Himno Nacional el compuesto y pre-

sentado por D. Francisco Acuña de Figueroa, denseles las gracias por el zelo que manifiesta por las glorias de la Patria; comuníquese á quienes corresponda y publíquese, encargàndose al Ministro de Gobierno disponga la composicion de musica con que deba cantarse en adelante en las funciones públicas.

Rúbrica de S. E.
VAZQUEZ

[*"El Investigador", Montevideo, 10 de julio de 1833.*]

1840 - Mayo - 25. — Según declaración de Fernando Quijano aparecida en "El Nacional" de Montevideo del 3 de junio de 1840, el día 25 de mayo de ese año, se cantó en el Teatro el Himno Nacional con música de "Un Oriental", seudónimo del mismo Fernando Quijano.

1845 - Julio - 12. — El Gobierno aprueba una reforma que ha hecho en las estrofas del Solo, el autor de su letra, Francisco Acuña de Figueroa. Versión definitiva del texto literario del Himno Nacional ("El Nacional", Montevideo, 18 de julio de 1845). El decreto se halla firmado por Joaquín Suárez y Santiago Vázquez, y la reforma sólo afecta los versos de las estrofas.

1845 - Julio - 19. — En la Casa de Comedias se entona el Himno Nacional:

"Abierto el proscenio con una brillante sinfonia, se cantará el Himno Nacional, refundido por el poeta Oriental D. Francisco A. de Figueroa, y

música de jóven Oriental [Fernando Quijano]; é instrumentada por el profesor D. José Devali".

[*"El Constitucional",*
Montevideo, 17 de julio de 1845.]

1848 - Julio - 25. — El Gobierno aprueba oficialmente la música del Himno Nacional por medio del siguiente decreto:

Documentos Oficiales.

MINISTERIO
DE
GOBIERNO

Montevideo, julio 25 de 1848.

DECRETO.

El Gobierno con fecha 15 del corriente ha decretado lo siguiente:

Hallándose hasta hoy el Himno Nacional de la República que compuso el ciudadano D. Francisco A. de Figueroa, sin una música oficialmente esclusiva para él, entre muchas que varios profesores le han adoptado en diversas épocas, lo que ha producido una especie de anarquía, ó confusion indecisa de entonaciones arbitrarias; y debiendo fijarse por fin una sola digna del hermoso Canto de la Pátria, que reuna las calidades de magestuosa cadencia y fácil; como igualmente que haya merecido la sancion jeneral en repetidos ensayos — El Gobierno de la República para solemnizar el Grande aniversario de la Constitucion, ha acordado y decreta

Art. 1º Declárase Nacional y esclusiva, la música que para el Himno Nacional de la

República ha compuesto el Ciudadano D. Fernando Quijano, y con la cual hace un año se canta aquel en las festividades cívicas.

2º Todos los Directores de las bandas de música militar de Ejército, sacarán inmediatamente cópia de aquella composicion, y formarán la partitura instrumental que distribuirán en sus respectivas bandas, para su pronta y oportuna ejecucion.

3º Comuníquese, publíquese y dése al R. N.

SUAREZ.

MANUEL HERRERA Y OBES.

[*"Comercio del Plata", Montevideo, 27 de julio de 1848.*]

1848 - Julio - 26. — El Gobierno reitera el decreto lanzado el día anterior, con una segunda resolución:

Documentos Oficiales.

MINISTERIO DE GOBIERNO

Montevideo, Julio 26 de 1848.

DECRETO.

Siendo necesario dar al Himno Nacional una música adecuada, con que pueda entonarse en los dias festivos de la Patria, y habiendo merecido la aprobación del Gobierno la composicion del ciunadano [sic] D. Fernando Quijano, el P. E. acuerda y decreta:

Art. 1º El Himno Nacional tendrá por

música esclusiva la que le ha dedicado el citado ciudadano D. Fernando Quijano.

2º Pásese al Ministerio de la Guerra el ejemplar de la composicion presentada para que sea distribuida á las músicas del ejército.

3º Comuníquese, publíquese é insértese en el Registro Nacional.

SUAREZ.

MANUEL HERRERA Y OBES.

[*"Comercio del Plata", Montevideo, 28 de julio de 1848.*]

1855 - Julio - 23. — Francisco José Debali, en documento hallado por el Prof. Hugo Balzo, sale a la prensa en un extenso articulo para declarar que el único autor de la música es él; se cierra con estas palabras:

"Dígalo si nó el mismo autor del Himno Nacional [Francisco Acuña de Figueroa] que hace ya algún tiempo me mando pedir a Buenos Aires la música original porque las copias que aquí circulaban estaban adulteradas, dígalo si no el Sr. D. Pascual Costa y su señor hijo que asistieron al primer ensayo de mi composición en el teatro; finalmente dígalo el mismo Sr. Quijano a quien creo bastante caballero para no quererse atribuir lo que no le pertenece ni puede pertenecerle.

En honor de la verdad, debo decir que aquel señor tuvo efectivamente alguna parte en la composición de la música, porque él fué quien me hizo penetrar del espíritu del Himno y en cierto modo del tono que debía asumir aquella; pero esto no quiere decir de ninguna manera que sea él su autor.

Hasta ahora SS.S. no ha aparecido mi nombre

en público como compositor de la música del Himno Oriental, y sí el del Sr. Quijano por más de una vez según tengo entendido. Si hasta ahora no he reclamado la propiedad de ella, ha sido porque ignorando el idioma del país no he podido enterarme oportunamente de las publicaciones que se han hecho a este respecto.

Ninguna recompensa he merecido por mi trabajo; pero al menos quiero que no se me usurpe la propiedad y legitimidad de mi producción; y este amor al arte es lo que me hace tomar la pluma para ocupar las columnas de su ilustre diario.

Soy de Vds. SS.E. atento servidor

Q. S. M. B.

José Debali, *maestro de música".*

[*"El Nacional",*
Montevideo, 23 de julio de 1855.]

En ocasión del último artículo de 1855, Fernando Quijano que se hallaba en esos momentos actuando en la Casa de Comedias, no desmintió a su amigo Debali. Por otro lado, si Debali hubiera tenido la más leve intención de alterar la verdad se hubiera valido de cualquier artilugio menos el de poner por testigos —que lo hubieran desmentido de inmediato— al propio Quijano, a un hombre de la notoriedad pública del autor de la letra, Francisco Acuña de Figueroa, ni a los señores Costa quienes, al parecer, asistieron al primer ensayo de la música realizado en el teatro. Nuestro Himno, pues, no nació ni por encargo, ni en los salones mas o menos aristocráticos de la época, sino en la institución popular por excelenca de ese entonces: el Teatro. El pueblo, en libres pero invisibles comicios, lo seleccionó de entre el montón de músicas que

venían corriendo para la misma letra y el Gobierno, entonces, cristalizando una espontánea voluntad, dio su aprobación oficial en 1848.

Afortunadamente, las convocatorias que se hicieron para dotar por medio de un concurso de música oficial al Himno, nunca fueron substanciadas. Y decimos esto porque, jurados en tantas competencias musicales, no creemos mucho en los fallos de un concurso para este tipo de composiciones que luego debe refrendar todo un pueblo, aún partiendo de la base de la mayor competencia y probidad por parte de los jueces.

Queremos recordar dos convocatorias: una producida en 1840 y otra en 1846. El 30 de junio de 1840 la Comisión Censora y Directiva del Teatro invitó a los profesores Francisco Cassale y Antonio Barros:

"En seguida resolvió la Comis.n invitar a los profesores de Musica D.n Fran.co Cassale y D.n Ant.o Barros a q.e compongan y presenten una musica adaptable al Himno Nacional, con el objeto de q.e se ensayen las presentadas en el Teatro en las funciones nacionales q.e habrá el 18 del entrante Julio; y q.e ejecutando alternativamente, pueda fijarse el voto publico y la Comision Censora recomendar al Gob.no aquella q.e merezca mas aceptación, para ser declarada Nacional. — El encargo de esta invitac.n se cometio al Vocal Secretario, p.a q.e de oficio y a nombre de la Comis.n la mandase á los dhos Profesores"...[44]

La otra convocatoria de concurso data del 16 de marzo de 1846 por la cual se invitó a los maestros Francisco Mochales, Francisco José Debali, Antonio Barros, Peregrín Baltasar, Luis Smolzi, Andrés Guelfi y Rafael Lucci a presentar sus compo-

siciones.[1] Repetimos, ninguno de los dos concursos fue substanciado y, según tradición no confirmada, Debali presentó tres partituras al segundo.

Con respecto a la fecha de composición del Himno Nacional, ésta puede fijarse entre 1840 y 1847 como límites más anchos. El decreto de 1848 de oficialización de su música, dice que desde "hace un año se canta aquel en las festividades cívicas". Esto daría pie a la sospecha de que el Himno cantado en 1840 y en 1845, podría ser otra partitura. De todas maneras, la fecha más remota de su composición fíjase en 1840 y la más próxima en 1847.

Desde el punto de vista técnico-musical, hemos llegado a la misma solución con respecto a la paternidad de su partitura. Pero veamos primeramente las características estrictamente sonoras de esta pieza.

Los himnos nacionales tienen una vida autonoma dentro de la historia general de la música. No son hechos estéticos químicamente puros; es decir, no nacen de una individual intuición creadora que una vez fijada en sonidos no acepta superación. A nadie se le ocurriría reformar un Minué de Mozart o la Novena Sinfonía.

Un himno nacional nace de un acto individual sí, pero tiene luego un período de crecimiento y he aquí que una vez llegado a su madurez perdura intocable para siempre o desaparece bruscamente por una razón de orden político o social.

La Marsellesa nació en 1792, creció lentamente por espacio de cuarenta años y cuando llegó a su madurez nadie se atrevió a tocar una sola nota. Y esto ocurrió hace ya más de un siglo. Si se compara el primitivo "Canto de la Armada del Rhin" de Rouget de l'Isle con el que hoy conocemos bajo

el nombre de "La Marsellesa", se observará un curioso ciclo evolutivo que va desde una melodía algo indecisa hasta la fuerza ardiente y avasallante del actual himno de la Libertad.

¿Quién fue el que obró esa maravillosa taumaturgia? Por cierto que no fueron los transcriptores. Fue ese pueblo que agrupó los valores de las notas de una manera más nerviosa y candente, que lo cantó pasando por distintos intervalos. Los músicos cultos no hicieron otra cosa que acercar su oído a la masa que lo iba cantando y reflejar esas variantes en las sucesivas ediciones. El músico culto puede y debe mejorar técnicamente un himno, ajustando su armonía, cincelando su forma, equilibrando los acentos de la letra con los de la música, pero le está vedado oponerse al río de la tradición cuando ella socializa una variante que no atenta contra el buen decir musical.

Decíamos también que estos himnos llegados a su plenitud, perduran intocables o desaparecen en un brusco colapso, y ello se debe a que música y letra son una unidad indestructible. Si Inglaterra aboliese el sistema de la monarquía, es claro que el pueblo británico no podría cantar ya "Dios salve a nuestro Gracioso Rey". Así ocurrió en muchos países en los que un cambio de su organización social o simplemente política, determinó la desaparición de su himno nacional y dio origen a uno enteramente nuevo.

Dentro de ese espíritu, nuestro Himno tuvo un crecimiento vegetativo de la más perfecta normalidad que puede dividirse en tres etapas: su infancia representada por los manuscritos originales que pacientemente pautó Deball entre 1845 y 1858 para las bandas del ejército, para la orquesta del teatro

o para los amigos que le pidieron copia de él; su adolescencia que se inicia alrededor de 1860, cuando aparecen las primeras partituras impresas en las cuales, turbulentamente, se obran toda clase de reformas; su madurez actual a partir de 1934 cuando el Gobierno toma cartas en el asunto y dispone que el maestro Gerardo Grasso realice una revisión cuidadosa, completada por un segundo decreto de 1938 por el cual el maestro Benone Calcavecchia beneficia su articulación prosódica, volviendo en cierto modo a las fuentes originales. Actualmente, con el conocimiento cabal de las tres etapas, correspondería fijar por una Ley expresa la cristalización definitiva de la música de nuestro Himno. Afortunadamente se dispone de los manuscritos originales y de casi cuarenta ediciones —que obran en nuestra colección— sobre las cuales podría formularse una versión modelo que reflejase esa tradición y diese fisonomía exacta a la canción de la patria.

Transitemos, pues, a través de esas tres etapas de su ya larga historia.

Con respecto a la que hemos llamado "la infancia del Himno", conocemos cuatro manuscritos originales de puño y letra de Francisco José Debali: 1º Para piano solo, existente en el Museo Histórico Nacional; 2º Para piano y coro (dos tenores y bajo, con "divissi" en la parte de segundo tenor) que se custodia en el Archivo Debali; 3º Para orquesta con parte de canto a una voz pero sin letra, en el mismo Archivo Debali; 4º Para piano y coro (dos tenores y bajo, con "divissi" en la parte de segundo tenor), en la Colección de Lauro Ayestarán. Salvo el tercero que presenta una larguísima introducción de 68 compases, los restantes coinciden casi

textualmente y los cuatro se hallan en el tono de mi-bemol-mayor. Publicados los tres primeros en forma facsimilar,[46] vamos a reproducir el cuarto, que obra en nuestro poder y que es el original más limpio de las versiones para canto y piano (véase figuras 3 a 5).

Todas estas copias configuran la primera etapa del Himno y fueron escritas por Debali, a nuestro entender, entre 1845 y 1858. En el Archivo Debali yace una quinta copia para orquesta y coro en cuya carátula se agregó "nell anno 1841", pero evidentemente no es caligrafía de Debali.

La segunda etapa que hemos llamado la de "la adolescencia del Himno" está representada por las versiones impresas que comenzaron a circular alrededor de 1860, a la muerte de Debali acaecida el año anterior. La primera fue tirada en Montevideo según el crítico musical Fanoste Nervo en su conocido artículo de 1885: "La primera edición se hizo, salvo error, en la litografía de Wégeand en esta ciudad, y poco despues otra en Buenos Aires en el almacen de Jacobi y Dominico".[47] La tercera edición vendría a ser la editada por Ricordi en Milán bajo título de "Himno Oriental de Montevideo". En el Museo Histórico Nacional se conserva la piedra litográfica de la carátula de la edición de Wiegeland (figura 6). En nuestro poder obra, completa, la edición de Jacobi y Dominico (figura 7) y la de Ricordi (figura 8). En esta etapa se observan dos importantes variantes con respecto a los manuscritos originales: en la Introducción instrumental se le agrega el 7º compás, por indicación de Luis Sambucetti (padre) y la reiteración "que sabemos cumplir" en el Coro, lo cual transforma totalmente el corte de este verso y aumenta en dos

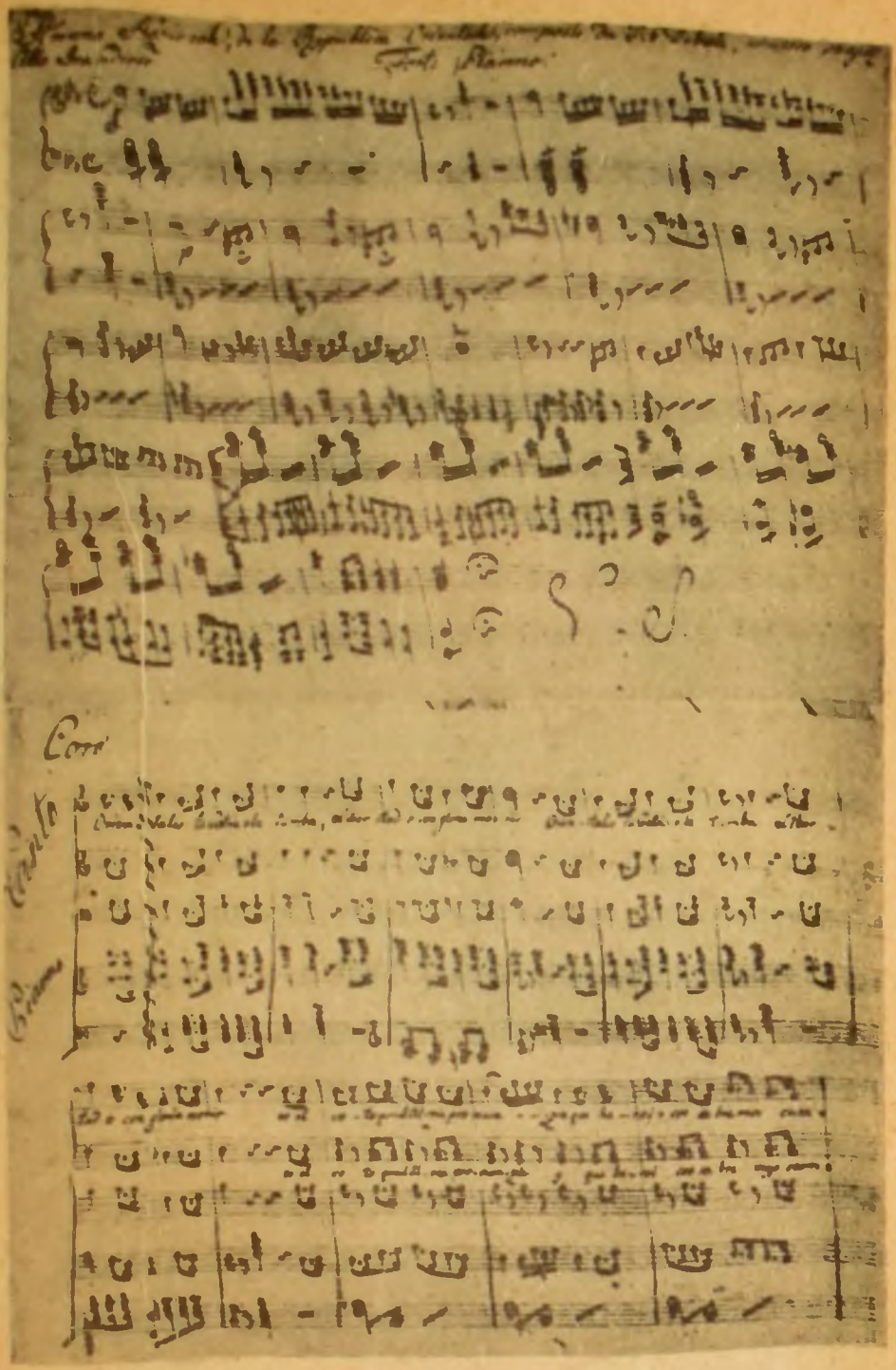


Figura 3. Himno Nacional.

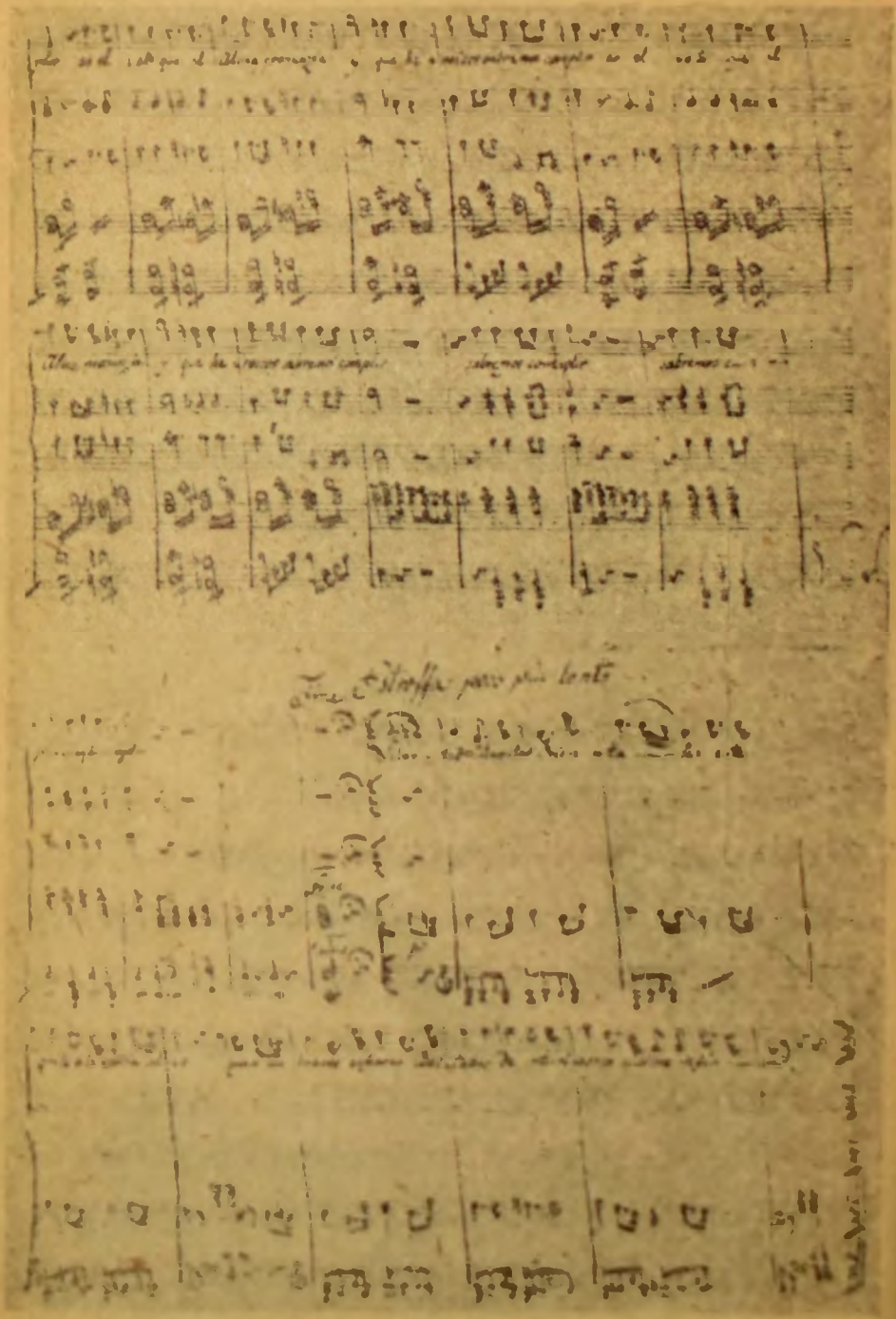


Figura 4. Idem (continuacion).

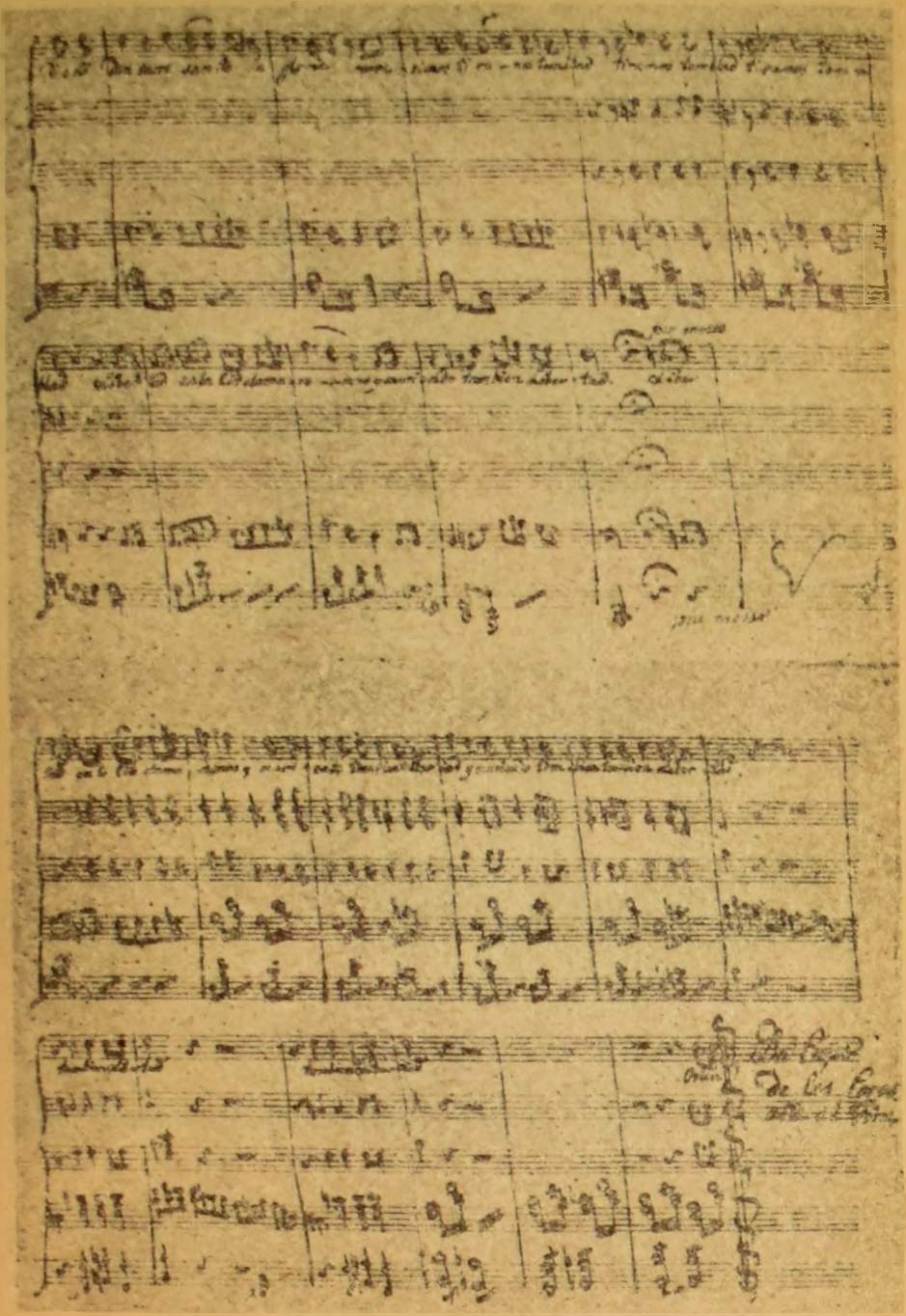


Figura 5. Idem (conclusión).

HIMNO NACIONAL DE MONTEVIDEO
CAPITAL DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY
PIANO
DEBALLI.
Montevideo

Figura 6.

Himno Nacional

DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL

Uruguay

PARA

PIANOFORTE

por

Deballi.

Figura 7.

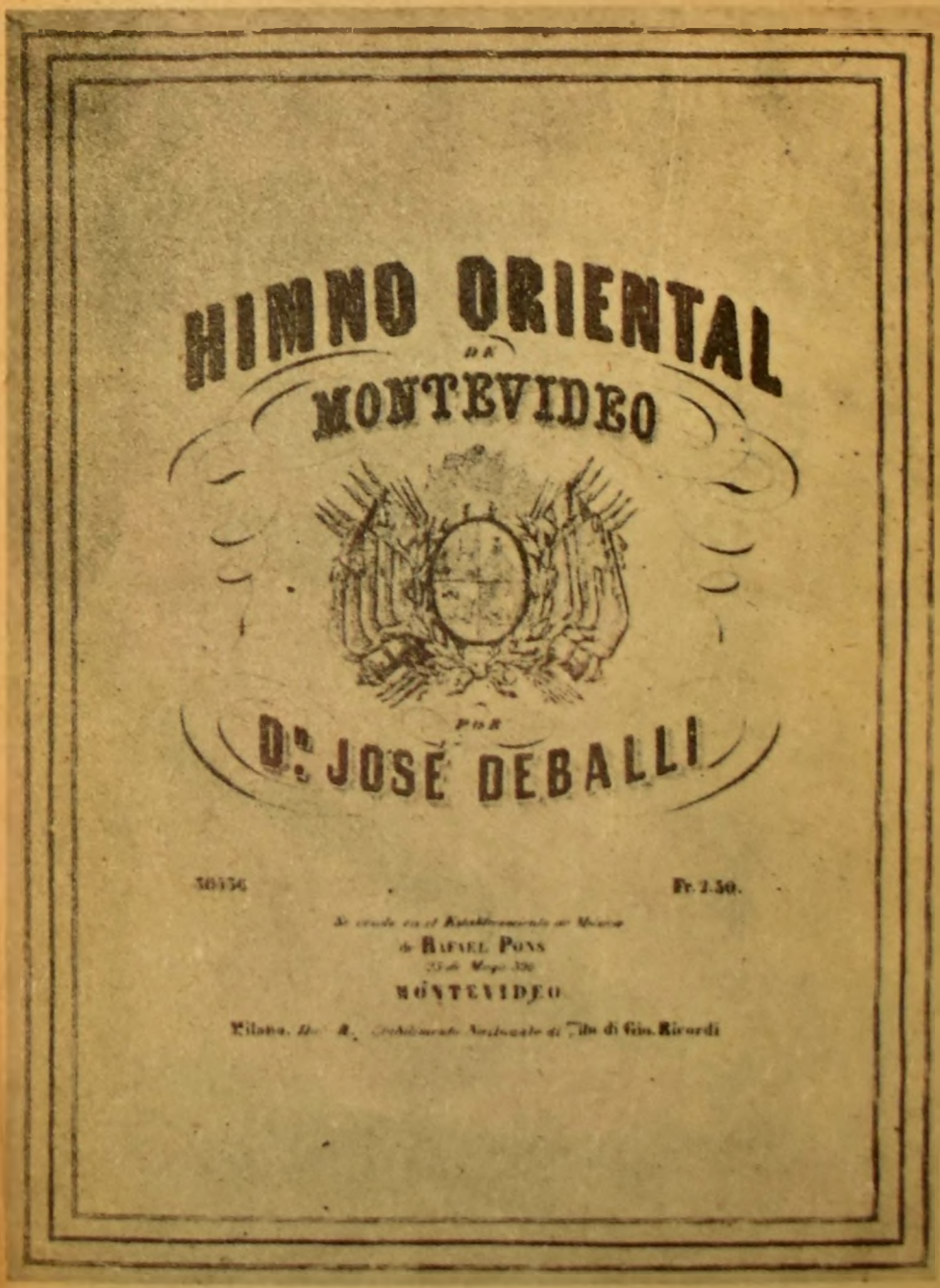

HIMNO ORIENTAL
DE
MONTEVIDEO
POR
Dr. JOSE DEBALLI
Fr. 2.50.
de RAFAEL PONS
MONTEVIDEO

Figura 8.

compases este período. Recién a fines del siglo XIX aparece después del "¡Tiranos temblad!" del Solo, la exclamación, "¡Ah!", que no figura ni en los originales ni en las primeras ediciones.

En este período de turbulenta adolescencia, se realizan inverosímiles fraseos y hasta se llega a ornamentar su línea melódica con "grupettos" impracticables para la entonación colectiva.

La tercera etapa se inicia en la reforma de Gerardo Grasso realizada por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública del 14 de mayo de 1934. Grasso armoniza correctamente la melodía, suprime los ornamentos melódicos pero en su versión sobrevive uno de los errores más curiosos implantados en la segunda etapa: la letra dice: "De este don sacrosanto la gloria merecimos... ¡Tiranos temblad!"; la melodía, en cambio, obliga a decir este absurdo: "De este don sacrosanto la gloria. Merecimos tiranos, temblad!" ya que la prolongación que provoca un puntillo en la sílaba "ci" obliga a unir la última sílaba "mos" con la palabra "tiranos". Por otro lado, en la versión de Grasso, como en las anteriores ediciones impresas, por la misma causa descrita, se obliga a pronunciar "sacrosantó", cosa que no ocurría en los manuscritos originales. Por decreto de 20 de mayo de 1938, el maestro maestro Benone Calcavecchia realizó la última reforma volviendo en estos dos problemas a la solución más correcta que se hallaba resuelta en las partituras manuscritas por Debali.

Entremos ahora a su análisis estrictamente musical. El Himno fue escrito originariamente en el tono de mi-bemol-mayor pero ya en las primeras ediciones impresas para piano, se le transportó a fa-mayor. Conócense además, versiones en do-ma-

yor, en sol-mayor —la transcripción para guitarra de José María López impresa a fines del siglo XIX— y en si-bemol-mayor, esta última quizás la más adecuada para el canto colectivo. En síntesis, todos esos transportes han sido concebidos con verdadera sagacidad para las siguientes funciones:

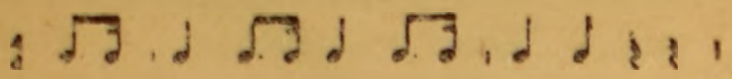
En si-bemol-mayor .	*para*	*el canto colectivo*
En do-mayor	"	*voces infantiles*
En mi-bemol-mayor .	"	*orquesta o banda*
En fa-mayor	"	*piano solo*
En sol-mayor	"	*guitarra*

Escrito todo el Himno en compás de cuatro cuartos, se inicia con un Allegro instrumental a manera de Introducción; entra luego el Coro iniciado en el compás número 34 a manera de anacrusa interna y al mismo aire; viene luego el Solo en un Moderato a la mitad de velocidad del Coro, para volver a éste que se repite textualmente. Su distribución en compases es la que sigue:

	Versión original	*Versión actual*
Introducción instrumental	33 compases	34 compases
CORO (canto)	27 "	29 "
Frase conclusiva instrumental	2 "	2 "
SOLO (canto)	36 "	36 "
Puente modulante instrumental	2 "	2 "
CORO (canto)	27 "	29 "
Frase conclusiva instrumental	2 "	2 "
Totales	129 compases	134 compases

Su morfología es muy simple: responde a la idea del "aria da capo", A - A' - A y la sección intermedia, el Solo, no es otra cosa que una disgregación de la célula melódica del Coro. Partiendo de un solo tronco melódico y desarrollándose luego por

distintos caminos de altitudes, ambas melodías ostentan un corte idéntico. El esquema de figuraciones de la frase melódica, que engendra toda la obra, es bien sencillo:



La melodía de corte típico de ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX, está sustentada por una armonización de escolástica elementalidad, sin refinamientos armónicos pero sin equivocaciones ni vacíos y acusa una unidad tonal inquebrantable.

Tonalmente, el plan de nuestro Himno es muy equilibrado y bastante rico en el Solo. Aquí también rinde pleitesía al proceso tonal del aria de ópera italiana. El Coro se inicia y concluye en el tono fundamental y presenta, interiormente, dos evidentes direcciones tonales transitorias: una hacia el relativo menor y otra hacia el tono de la dominante. El Solo, mucho más intencionado desde este punto de vista, comienza en el tono fundamental, pasa, transitoriamente también, al relativo menor, a la dominante, al relativo menor de la dominante y después de un rápido y variado proceso, declina sobre la dominante. Luego de un pequeño puente de transición de dos compases entre la dominante y la tónica confiado al piano, la vuelta del Coro irrumpe sobre el tono fundamental. En síntesis, su proceso tonal es el siguiente:

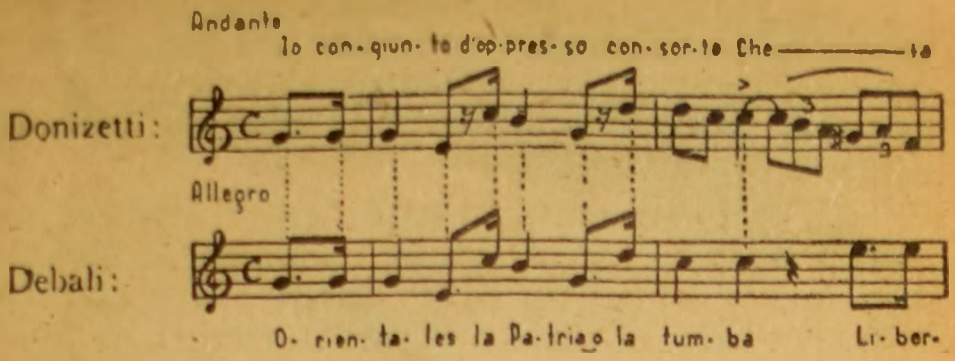
CORO
Tono
Período modulante
Tono

SOLO
Tono
Período modulante
Dominante
Puente modulante

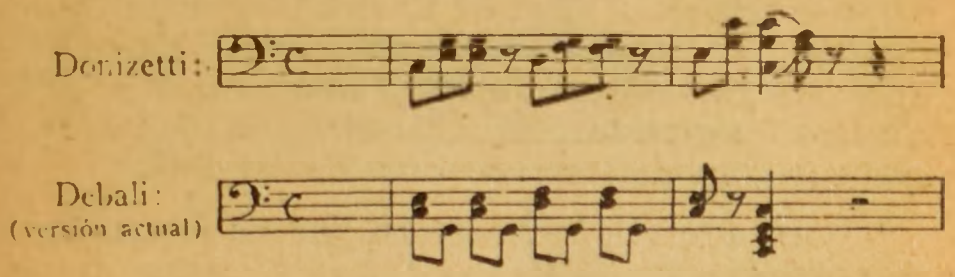
CORO
Tono
Período modulante
Tono

Decíamos que, melódicamente hablando, nuestro Himno se halla bajo el signo de la operístico italiana del siglo XIX, al igual que casi todos los himnos americanos. Su parentesco con un fragmento de la ópera "Lucrecia Borgia" de Donizetti no le quita, desde luego, originalidad a su melodía. No obstante, en muchas oportunidades y desde el siglo pasado se sigue insistiendo sobre este punto en detrimento de la originalidad de nuestra canción patria. Una simple confrontación de los textos dilucidará este problema

. En la Stretta del Prólogo de la ópera "Lucrecia Borgia" de Donizetti que comienza "Maffio Orsini, Signora son'io", el bajo Gazella canta en el compás 21, el texto que dice "Io congiunto d'oppresso consorte", con una melodía que se inicia de idéntica manera:



Son en total, como puede ver el lector, nueve notas comunes que abarcan la anacrusa y un compás y medio, y en Donizetti hay, además, dos silencios de semicorchea convertidos en sendos puntillos en el Himno; la fórmula de acompañamiento es totalmente distinta en la articulación del bajo:



Sin embargo, el hecho de ser la frase más caracterizada del Himno Nacional, autoriza a suponer no un plagio sino un parentesco temático. Desde este equilibrado punto de vista debe encararse la cuestión, sin llegar a sostenerse que nuestro Himno fue tomado de Donizetti ya que se trata de un compás y medio en un total de 128 compases de que consta la versión original. Estas similitudes se observan en todos los tiempos y a través de los más encumbrados y originales compositores. En cierto

modo se repite el mismo problema en el Himno Nacional Argentino, según un estudio del maestro Víctor de Rubertis, cuya Introducción acusa evidente similitud con dos compases de la Sonatina opus 36 número 4 de Clementi.[48]

La ópera de Donizetti había sido compuesta en 1833 y recién se dio a conocer completa en Montevideo por la Compañía de Ida Edelvira el 1º de julio de 1852,[49] esto es, cinco o seis años después de compuesto el Himno. Sin embargo, cumple agregar que en 1841 ya se hallaban en venta en Montevideo, en la casa de Carlos Bottino, fragmentos de aquella obra,[50] y en 1846 hay un curioso antecedente del predicamento de que gozaba en nuestro medio esta ópera de Donizetti, conocida fragmentariamente. El 12 de abril de 1846, una sociedad de aficionados brinda al general José Garibaldi una función extraordinaria en la Casa de Comedias y como segundo número se canta "el grande y nuevo himno italiano, escrito a propósito para dicha función, arreglado de la introducción de la ópera "Lucrecia Borgia", por un profesor de nuestra orquesta".[51]

Contra lo que se ha dicho por los "debalistas" más apasionados, Quijano y Debali colaboraron musicalmente en otras oportunidades, a propósito de "¡Una lágrima!", melodía de Quijano, pautada, retocada y armonizada para piano por Debali. ¿Ocurrió lo mismo con respecto del Himno Nacional? Debali afirmó que no, y Quijano calló la boca. Pero aún en el caso de que Fernando Quijano hubiera salido al paso a su amigo Debali para rectificarlo, por medio de un simple y objetivo análisis de la partitura se puede demostrar que ella es obra exclusiva de un músico de escuela. Y Fernando Qui-

jano declaró públicamente en 1831 que era un aficionado.

Entremos, pues, en el problema de la paternidad de la música del Himno, encarado objetivamente sobre la base de sus condiciones estrictamente sonoras. Si se estudia la forma musical de esta página, se verá la presencia de un compositor experimentado, y por un sistema lógico de "despejar incógnitas", puede llegarse a la certeza de que el autor de la música fue el maestro húngaro.

1º) La *Introducción* es obra exclusiva de Debali. Resonancias de ella aparecen en los primeros compases de la segunda parte de "La Batalla de Cagancha", intitulada "La Sorpresa", anterior al Himno. Debali, además, tenía concepto cabal de que él era su autor, al punto de que empleó casi íntegro este fragmento como introducción a una cavatina de la ópera "Atila" de Verdi, según se puede ver en la figura 9. Era frecuente que llegaran a Montevideo las arias de ópera en versiones para canto y piano. El director de orquesta del teatro —Francisco José Debali— las instrumentaba de acuerdo con las disponibilidades de su conjunto, agregándole mucha veces una introducción de su cosecha. Obra de un armonista depurado, esta Introducción tiene un sesgo rossiniano, razón por la cual los "quijanistas" más entusiastas siempre concedieron que esta parte era de Debali.

2º) El *acompañamiento*, ya sea para piano como para orquesta o banda, es obra exclusiva de Debali. Desconocedor Quijano de la notación musical, el acompañamiento armónico nunca pudo haber

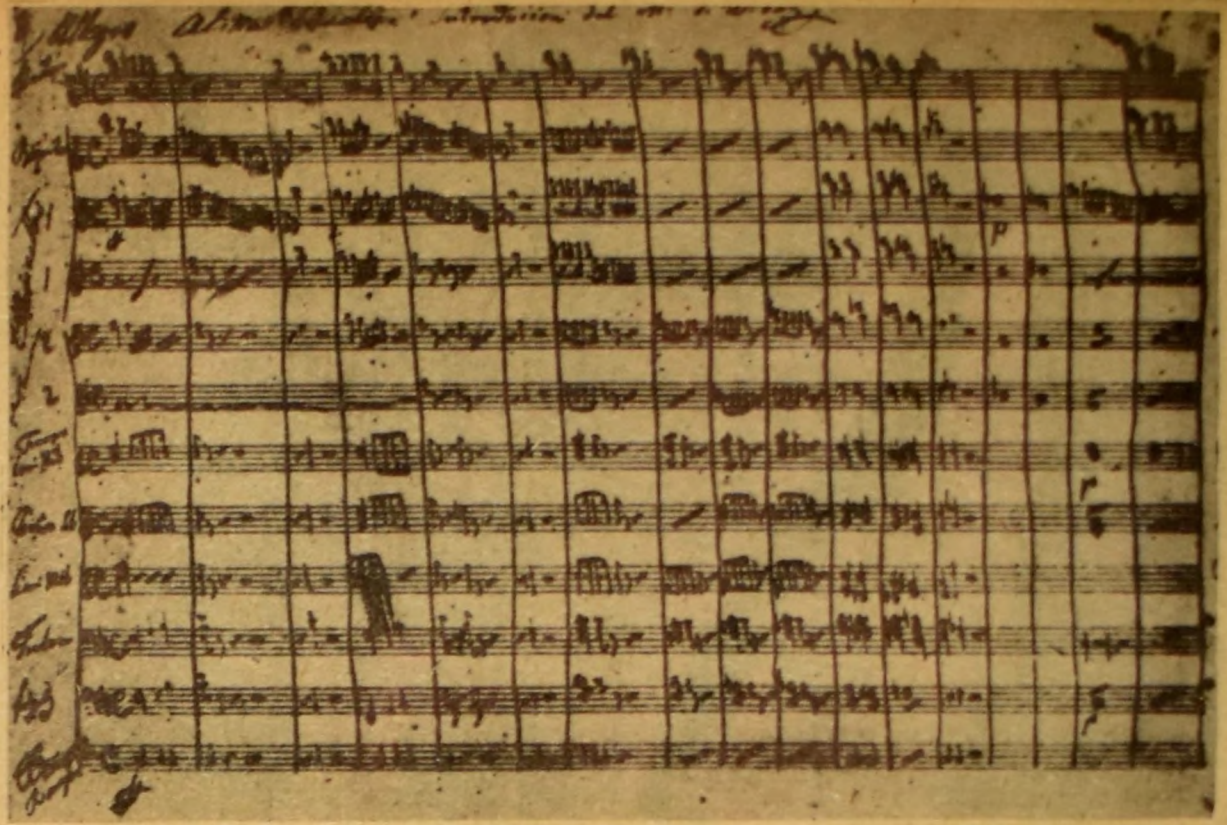


Figura 9.

sido escrito por un aficionado y mucho menos instrumentado para orquesta y banda.

3º) La melodía del *Solo* es obra exclusiva de Debali. Si se analiza cuidadosamente la música del Himno ,se verá que el Solo es un puro artificio de composición: trátase de una disgregación de la célula melódica del Coro, llevada a la mitad de velocidad y con pequeños retoques en la constelación de altitudes por las que pasa la melodía. Jamás un analfabeto musical como Quijano podía dar la sección intermedia de un "aria da capo" monotemática, con el buen conocimiento de oficio que supone el Solo de nuestro Himno.

4º) Queda en discusión, por último, la melodía desnuda del *Coro*. Se dijo en una oportunidad que lo único que pudo ser de Quijano... era en realidad de Donizetti. No compartimos esa suposición en cuanto a la importancia de la similitud del Himno con el fragmento de "Lucrecia Borgia", tal como determinamos en el cotejo de ambas frases estampado líneas arriba. De todas maneras, el orden formal que preside la melodía del Coro, cortada en series inmutables de cuatro compases en su versión original, su coherencia rítmica y tonal, revelan una vez más la presencia de un verdadero músico, el cual, aún en el caso de habérsele dictado un motivo melódico, puso de sí mucho más que ese mismo motivo.

La solución salomónica adoptada en la edición oficial de 1934 en la que, por primera vez se estamparon juntamente los nombres de Quijano y Debali como responsables de la música del Himno Nacional, es incorrecta. A la luz de todos los documentos

debidamente interpretados y a la luz también que irradia un desapasionado análisis de la partitura, el autor de la misma es Francisco José Debali.

LA MUSICA MILITAR

En su célebre "Tesoro de la lengua castellana o española", Covarrubias nos describe prácticamente las primeras combinaciones del instrumental militar que debieron traer los españoles a las Indias: "con los atabales andan juntas las trompetas, y con los atambores los pífanos". Traducido esto al instrumental moderno quiere decir que los timbales acompañaban a las trompetas y los tambores o cajas a los pífanos o pequeñas flautas traveseras.

En 1588 Thoinot Arbeau en su "Orquestografía" describe precisa y preciosamente los pífanos militares: "Lo que llamamos pífano es una pequeña flauta travesera de seis agujeros, empleada por los alemanes y suizos, y como su calibre es muy angosto, comparable al caño de una pistola, produce un sonido penetrante". Puede recurrirse con certeza al libro de Arbeau para adentrarse en la técnica de ejecución de estos instrumentos en el siglo XVI.

La horadación cilíndrica del pífano tenía un diámetro muy pequeño, razón por la cual no podía darse en ellos los fundamentales; al tañerse suavemente daba la octava alta y con una pequeña sobre presión pasaba al tercer armónico o sea a la duodécima del fundamental; por este motivo el pífano se movía entre el octaveo y el quinteo, cuyas notas intermedias se obtenían descubriendo sucesivamen-

te los orificios o empleando la digitación cruzada del entronque. Su sonido era, pues, muy agudo y se combinaba con las cajas o tambores —llamados "atambores"— de larga caja cilíndrica y cuerdas cruzadas que servían para templar la lonja.

La trompeta lisa, sin llaves ni pistones, desde luego, daba los armónicos naturales y se combinaba con los timbales —llamados "atabales"— importados al parecer, a comienzos del Renacimiento del oeste de Asia, ya que los que existían en Europa en el siglo XII eran pequeños y no respondían a la técnica más o menos moderna de afinación, como ocurría con los asiáticos.

En 1860 el P. Altamirano ordena a los indios que van a sitiar la Colonia del Sacramento que lleven sus pífanos "con que se animen a la guerra". Ya en esa época resuenan estos instrumentos en la antigua Banda Oriental.

Los atambores o cajas de guerra se hallan presentes en los actos civiles y sirven para convocar a los vecinos de las poblaciones recién fundadas y dar lectura ante ellos de las Reales Ordenes, Bandos y Autos por parte del Alcalde o del pregonero. Así, por ejemplo, el 5 de enero de 1730, apenas fundaba Montevideo, don Bruno Mauricio de Zavala lanza uno de sus primeros Bandos con estas palabras: "ordeno y mando al Alcalde de primer voto á quien doy comision para que haga romper y rompa este Bando á son de caja de guerra"...[52]

La combinación instrumental de música militar en el siglo XVIII estaba constituida frecuentemente, en América, por trompetas, trompas, timbales, pífanos y tambores. Debe advertirse que en las bandas militares, la trompa no equivale al corno, sino que es una trompeta grande afinada en mi-

bemol grave. El 2 de noviembre de 1762, don Pedro de Ceballos, después de un corto sitio, penetra con un fuerte ejército en la Colonia del Sacramento. Veamos cómo se le recibe, según un documento de la época: "El citado día á la una del dia se tocó en el campamento la Asamblea, á las dos la marcha, y se puso la tropa en movimiento en el siguiente orden: los lacayos de S. E. con caballo cubierto; cuatro Dragones con sable en mano, dos Capitanes, el Capellan Mayor y el Auditor de Guerra todos á caballo. Le seguia el Mayor General con 12 Dragones á pie, y formados, dos trompetas, dos trompas y los timbales que alternando con los tambores y pífanos que batian ya la marcha dragona y la de infanteria..." ..."salieron fuera del porton á recibir á nuestro General, quien directamente se fué á la Iglesia Matriz y al entrar en ella, entonó el Capellan Mayor del Ejercito el Te-Deum laudamus".[53] Debe entenderse por "trompas" las trompetas grandes en mi-bemol grave y no desde luego los cornos.

Las ordenanzas militares estaban codificadas en libros impresos que traían en sus maletas los conquistadores. Por algunos de los que se conservan, conocemos perfectamente la organización de los primitivos instrumentales militares y los toques correspondientes, que coinciden en la práctica con lo que se expresa en documentos de la época en el Uruguay. En 1768 se publica en Madrid la recopilación de todas las ordenanzas de los ejércitos españoles y por ella sabemos que en el siglo XVIII, la "Asamblea", por ejemplo, a la que se refiere el precitado documento era uno de los siete toques "que han de usar las trompetas y Timbales de la Cavalleria, en Guarnicion, Quartel y Campaña".[54]

En dicha ordenanza figuran todas las combinaciones de tambores y pífanos, y de trompetas y timbales. A los primeros corresponden los siguientes:

"TOQUES QUE HAN DE OBSERVAR
los Tambores, y Pifanos

1. *La Generala.*
2. *La Asamblea.*
3. *Vandera, ó Tropa.*
4. *La Marcha.*
5. *La Marcha Granadera.*
6. *El Alto.*
7. *La Retreta.*
8. *El Vando.*
9. *La Llamada.*
10. *La Misa.*
11. *La Oracion.*
12. *El Orden.*
13. *La Fagina.*
14. *La Baqueta.*
15. *La Diana.*
16. *El Calacuerda".*

Las trompetas y los timbales sirven al arma de caballería y se organizan en siete órdenes:

"TOQUES QUE HAN DE USAR
las trompetas, y Timbales de la Cavalleria,
en Guarnicion, Quartel, y Campaña.

1. *La Generala o Botasilla.*
2. *La Asamblea.*
3. *A cavallo.*
4. *La Marcha.*
5. *La Llamada.*
6. *La Oración, y Diana.*
7. *A Deguello".*

..."Los golpes de Timbal en Campaña, tienen, segun su numero, la significacion siguiente: uno, para avisar los Soldados de Guardia de Estandartes: dos, para prevenir los que anteriormente estén nombrados al destino de cualquiera servicio: tres, para llamar á la orden: quatro, para dar cebada, y agua..."

Esta clásica disposición militar de las trompetas y timbales para la caballería y de los pífanos y

tambores para la infantería, era una convención que, en caso de ser violada podía acarrear graves trastornos en el desarrollo del combate tanto para quien lo provocaba como para el enemigo. En el "Diario" de la guerra contra el Brasil llevado por el ayudante de campo patriota José Brito del Pino, anota éste que el 15 de abril de 1823 los brasileños "sabían que en las Cañas [Cerro Largo] no había infantería alguna, y por consiguiente, creían su triunfo seguro; mas cuando se aproximaban oyeron tocar generala en los pasos, con tambores y pitos y creyeron que habían sido engañados por sus espías y se detuvieron, concluyendo por retirarse. Este incidente feliz, fue debido a los indios Misioneros del Gobernador Aguirre que aunque de caballería llevaban cajas de guerra y pitos en lugar de los antiguos timbales y trompetas, y empezaron a tocar en los pasos que cubrían, para dar la alarma a la fuerza".[55]

Es de suponerse que en época de la dominación portuguesa, las bandas militares alcanzaron extraordinario brillo. Brackenridge nos habla de una fastuosa recepción ofrecida en Montevideo por Lecor en 1817, en la cual "al mismo tiempo nuestros oídos se regalaban con la música más dulce de la banda del general".[56]

La pautación más antigua de música militar que conservamos, data de los tiempos de la Guerra Grande. Un pequeño cuadernillo manuscrito de los "Toques de Ordenanza" que perteneció a las tropas sitiadoras de Oribe, cuya pautación debió realizarse alrededor de 1845, ha llegado a nuestras manos. Con algunas variantes, casi todos sus toques sobreviven todavía en las reglamentaciones militares.

Están escritos para clarín liso en el que sólo se obtienen los armónicos naturales.

La historia de la música militar uruguaya tiene hacia el año 1815, una derivación muy importante al salir del campo estrictamente funcional del ejército y proyectarse hacia el ámbito civil. En la época de la Patria Vieja se fundó la banda del Cuerpo Cívico de Infantería, bajo el título de "Música del Estado", dirigida en 1815 por el maestro Luis Ferrán. En ella se obligaba, además, al director y a sus integrantes a dictar clases instrumentales. Según un documento de la época, al "clarinete músico mayor" Luis Ferrán, se le abonaba treinta pesos mensuales para dirigir el conjunto, "con la obligación de enseñar clarinetes y octavines, y poner una sonata nueva cada semana".[57] Dicho conjunto instrumental estaba integrado de la siguiente manera:

Luis Ferrán	*Director*
Juan Román	*Fagot*
Ciriaco Ortega	*Trompa (¿trompeta grave?)*
Josef Fuentes	*Trompa* " "
Hermenegildo Ortega	*Clarinete*
Luis Lucron	*Clarinete*
Xavier Rodríguez ..	*Clarinete*
Andrés Sans	*Octavín*
Juan Díaz	*Pandereta*
Nicolás Aguirre	*Triángulo*

Es lógico pensar que para formar la orquesta de la Casa de Comedias había de recurrirse a los músicos de las bandas militares. Los nombres de los integrantes de la precitada Banda del Cuerpo Cívico de Infantería, aparecen en las planillas de la

orquesta del Teatro. El mismo Luis Ferrán ganaba en 1816, diez pesos y cuatro reales mensuales por tocar el clarinete en el viejo coliseo.[58]

La presencia de las bandas militares en las funciones de teatro, está certificada en numerosos documentos. Así, el 9 de enero de 1834, un conjunto de esta naturaleza toca en la Casa de Comedias la obertura de la ópera "La Italiana en Argel".[59] El 16 de febrero de 1841 la banda de la Guardia Nacional ejecuta en el teatro el cuarteto de la ópera "Matilde de Shabrán" de Rossini "acomodada para la banda militar, por su musico mayor D. José Debali".[60] En el recreo público "Jardín Montevideano", el 6 de mayo de 1854, la banda del 2º de Cazadores, ofrece un extenso concierto.[61]

Indudablemente, la presencia de un músico como Francisco José Debali, dio a las bandas militares a partir de 1839 un impulso extraordinario. Ricas instrumentaciones se conservan en su archivo. Un viajero inglés que pasa por Montevideo en junio de 1842, anota en su diario: "tiene varias y excelentes bandas de música".[62]

En la década 1850-1860, al caer enfermo Francisco José Debali, el músico francés Celestino Griffon completa la obra iniciada por el maestro húngaro y lleva a las bandas militares a un nivel aún superior, obteniendo el aumento de plazas en las bandas de casi todos los regimientos. A fines del siglo XIX, las bandas militares llegaron a su apogeo, realizándose en la Plaza Independencia curiosos certámenes que agrupaban casi doscientos instrumentistas. Y este brillante período de la historia de nuestra música militar, tiene su más remoto antecedente en los denodados esfuerzos de Debali y Griffon.

APENDICE

Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay reformado y declarado tal el 12 de julio de 1945 [1]

Coro

¡Orientales, la Patria o la tumba!
¡Libertad, o con gloria morir!
Es el voto que el alma pronuncia,
Y que heroicos sabremos cumplir.

I

¡Libertad, libertad! Orientales,
Este grito a la Patria salvó,
Que a sus bravos en fieras batallas
De entusiasmo sublime inflamó.
De este don sacrosanto la gloria
Merecimos... ¡Tiranos, temblad!
¡Libertad en la lid clamaremos,
Y muriendo, también libertad!

Coro

Orientales, la Patria, etc.

(1) Publicado en *El Nacional* el 18 de julio 1845 y en *El Constitucional* al día siguiente.

2

Dominando la Iberia dos mundos
Ostentaba su altivo poder,
Y a sus plantas cautivo yacía
El Oriente sin nombre ni ser.
Mas repente, sus hierros trozando
Ante el dogma que Mayo inspiró...
Entre libres y déspotas fieros
Un abismo sin puente se vió.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

3

Su trozada cadena por armas,
Por escudo su pecho en la lid;
De su arrojo soberbio temblaron
Los feudales campeones del Cid.
En los valles, montañas y selvas,
Se acometen con ruda altivez,
Retumbando con fiero estampido
Las cavernas y el cielo a la vez.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

4

Al estruendo que en torno resuena
De Atahualpa la tumba se abrió,

Y batiendo sañudo las palmas
Su esqueleto... ¡Venganza! gritó.
Los patriotas, al eco grandioso,
Se electrizan en fuego marcial,
Y en su enseña más vivo relumbra
De los Incas el Dios inmortal.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

5

Largo tiempo, con varia fortuna,
Batallaron Liberto y Señor,
Disputando la tierra sangrienta
Palmo a palmo con ciego furor.
La justicia por último vence,
Domeñando las iras de un Rey;
Y ante el mundo la Patria indomable
Inaugura su enseña y su ley.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

6

¡Orientales! mirad la bandera
De heroísmo fulgente crisol;
Nuestras lanzas defienden su brillo:
¡Nadie insulte la imagen del Sol!
De los fueros civiles el goce

Sostengamos; y el código fiel
Veneremos inmune, y glorioso,
Como el Arca Sagrada Israel.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

7

Por que fuese más alta tu gloria,
Y brillasen tu precio y poder,
Tres diademas, ¡oh Patria! se vieron
Tu dominio gozar y perder...
Libertad, libertad adorada,
¡Mucho cuestas tesoro sin par!
Pero valen tus goces divinos
Esa sangre que riega tu altar.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

8

Si a los pueblos un bárbaro agita
Removiendo su extinto furor,
Fratricida discordia evitemos:
Diez mil tumbas recuerdan su horror.
Tempestades al cielo fulminen,
Maldiciones desciendan sobre él,
Y los libres adoren triunfante
De las leyes el rico joyel.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

9

De laureles ornada brillando
La Amazona soberbia del Sud,
En su escudo de bronce reflejan
Fortaleza, justicia y virtud.
Ni enemigos le humillan la frente,
Ni opresores le imponen el pie,
Que en angustias selló su constancia,
Y en bautismo de sangre su fe.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

10

Festejando la gloria, y el día
De la nueva República el Sol,
Con vislumbres de púrpura y oro
Engalana su hermoso arrebol.
Del Olimpo la bóveda augusta
Resplandece, y un ser divinal
Con estrellas escribe en los cielos,
¡Dulce Patria, tu nombre inmortal!

CORO

Orientales, la Patria, etc.

11

De las Leyes el numen juremos
Igualdad, patriotismo y unión,
Inmolando en sus aras divinas
Ciegos odios y negra ambición.
Y hallarán los que fieros insulten
La grandeza del pueblo Oriental,
Si enemigos, la lanza de Marte,
Si tiranos, de Bruto el puñal.

CORO

Orientales, la Patria, etc.

NOTAS

(1) LAURO AYESTARÁN: *"La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay"*. Tomo I: 1812-1838; Montevideo, 1950.

(2) *"Coleccion / de / Canciones patrioticas / hechas / en demostracion / de la lealtad española / en que / se incluye tambien / la de la nacion inglesa / titulada / El God Seivd de Kin / Impresa en Cadiz / por Nicolas Gomez de Requena, / Impresor del Gobierno / Plazuela de las Tablas / 1809"*. Copia realizada por Mario Falcao Espalter, del impreso existente en el Museo Iconográfico é Histórico de las Cortes y Sitio de Cádiz. Volumen N.º 93, estante 3.º, tabla 2.ª. (Actualmente en la Biblioteca de Lauro Ayestarán).

(3) JUSTO MAESO: *"El General Artigas y su época"*; tomo II, pág. 272. Montevideo, 1885.

(4) AUGUSTE SAINT-HILAIRE: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 286. Orléans, 1887.

(5) *"Revista Militar y Naval»*, año VII, Nos. 60, 61 y 62; pág. 1353. Montevideo, junio, julio y agosto de 1925.

(6) *"Gazeta de Montevideo"*, N.º 60, pág. 616. Montevideo, martes 29 de setiembre de 1812.

(7) *"El Sol de las Provincias Unidas"*, Montevideo, 25 de agosto de 1814.

(8) *"El Sol de las Provincias Unidas"*, Montevideo, 2 de setiembre de 1814.

(9) *"El Universal"*, Montevideo, 27 de mayo de 1830.

(10) *"Descripcion de las Fiestas Cívicas celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales el veinte y cinco de mayo de 1816"»*, pág. 5. Montevideo, 1816.

(11) Ibidem, págs. 7 y 8.

(12) Ibidem, págs. 12 y 13.

(13) *"El Argos de Buenos Ayres"*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1821.

(14) Programa impreso que se conserva en el *"Archivo del*

Hospital de Caridad de Montevideo", tomo XII, fol. 331. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(15) "*Los Amigos del Pueblo*", Montevideo, 6 de setiembre de 1823.

(16) "*Los Amigos del Pueblo*", Montevideo, 20 de setiembre de 1823.

(17) FRANCISCO PI Y MARGALL, y FRANCISCO PI Y ARSUAGA: "*Historia de España en el siglo XIX*", tomo II, pág. 232. Barcelona, 1903.

(18) CARLOS BLIXÉN: "*La cruzada libertadora*", pág. 51. Montevideo, 1895.

(19) Programa existente en la caja 777. Fondo: Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.

(20) "*El Universal*", Montevideo, 17 de julio de 1830.

(21) ISIDORO DE-MARÍA: "*Tradiciones y recuerdos. Montevideo Antiguo*", tomo II, jág. 111. Montevideo, 1888.

(22) "*El Indicador*", Montevideo, 1.º de junio de 1831. (Comunicado por el investigador Antonio Praderio).

(23) "*El Indicador*", Montevideo, 16 de julio de 1831.

(24) "*El Universal*", Montevideo, 16 de julio de 1831.

(25) "*El Universal*", Montevideo, 8 de noviembre de 1831.

(26) "*El Indicador*", Montevideo, 9 de noviembre de 1831.

(27) "*La Batalla de Pasco*", texto literario con noticia preliminar de Jorge Max Rohde, publicado por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sección Documentos, tomo III, N.º 1. Buenos Aires, 1925.

(28) "*El Universal*", Montevideo, 31 de enero de 1832.

(29) "*El Universal*", Montevideo, 20 de febrero de 1832.

(30) "*El Indicador*", Montevideo, 21 de febrero de 1832. (Comunicado por el investigador Antonio Praderio).

(31) "*El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*", reimpresión del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomo II, pág. 65. Montevideo, 1927.

(32) "*El Universal*", Montevideo, 18 de febrero de 1833.

(33) "*El Universal*", Montevideo, 21 de mayo de 1833.

(34) "*El Investigador*", Montevideo, 29 de mayo de 1833.

(35) "*El Investigador*", Montevideo, 25 de setiembre de 1833.

(36) "*El Universal*", Montevideo, 12 de octubre de 1833.

(37) "*El Universal*", Montevideo, 17 de diciembre de 1836.

(38) "*El Universal*", Montevideo, 10 de enero de 1837.

(39) "*El Constitucional*", Montevideo, 26 de diciembre de 1839.
(40) "*El Nacional*", Montevideo, 20 y 26 de junio de 1844.
(41) "*El Nacional*", Montevideo, 9 y 11 de agosto de 1845.
(42) "*Comercio del Plata*", Montevideo, 1 y 2 de setiembre de 1848.
(43) EDMUNDO J. FAVARO: "*Ensayo histórico sobre los antecedentes del Himno Nacional*", publicado en el "*Boletín Latino Americano de Música*", año IV, tomo IV, págs. 571 a 634. Bogotá, diciembre de 1938.
(44) "*Libro de Actas, Reglamentos, Resoluciones, comunicaciones y demas actos oficiales de la Comisión Censora y Directiva del Teatro*". Manuscritos Históricos del Uruguay, vol. V, años 1840 a 1882, fol. 11, Biblioteca Nacional. Montevideo.
(45) Documento en caja 959. Fondo Ministerio de Guerra. Archivo General de la Nación. Montevideo. (Citado en el artículo de Edmundo J. Favaro. Vide nota 43).
(46) EDMUNDO J. FAVARO: op. cit.
(47) "*El Siglo*", Montevideo, 19 de agosto de 1885; reproducido luego en la revista "*Montevideo Musical*", Montevideo, 1.º de setiembre de 1885.
(48) VICTOR DE RUBERTIS: "*La fuente temática del Himno Nacional Argentino*", Buenos Aires, 1938.
(49) "*Comercio del Plata*", Montevideo, 1.º de julio de 1852.
(50) "*El Nacional*", Montevideo, 30 de junio de 1841.
(51) "*Comercio del Plata*", Montevideo, 11 de abril de 1846.
(52) ISIDORO DE-MARÍA: "*Páginas históricas de la República Oriental del Uruguay*", pág. 27. Montevideo, 1892.
(53) "*Diario de José María Cabrer*", publicado en el libro de Melitón González: "*El límite Oriental del Territorio de Misiones*", tomo I, págs. 129 y 130. Montevideo, 1882.
(54) "*Ordenanzas de S. M. para el regimen, disciplina, subordinacion y servicio de sus exercitos*", tomo II, pág. 153. Madrid, 1768.
(55) "*Diario de Guerra del Brasil llevado por el ayudante José Brito del Pino*", en "*Revista Histórica*", tomo VIII, pág. 374. Montevideo, 1917.
(56) M. BRACKENRIDGE: "*Voyage to Buenos Ayres, performed in the years 1817 and 1818*", pág. 78. London, 1830.
(57) Libro 486, año 1815, fol. 115. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Archivo General de la Nación. Montevideo.
(58) Relación suscrita por D. Fco. Galli de los sueldos pa-

gados en el mes de mayo de 1816 a los integrantes de la compañía de cómicos que actuaba en Montevideo en la Casa de Comedias. Montevideo, 6 de junio de 1816. Fondo Ex Archivo General Administrativo. Libro número 603. Archivo General de la Nación, Montevideo.

(59) "*El Universal*", Montevideo, 8 de enero de 1834.

(60) "*El Nacional*", Montevideo, 15 de febrero de 1841.

(61) "*Comercio del Plata*", Montevideo, 5 de mayo de 1854.

(62) W. WHITTLE: "*Journal of a voyage to River Plate*", página 49. Manchester, 1846.

INDICE

Introducción 5
Las canciones patrióticas y políticas 7
El Himno Nacional 65
La música militar 93
Apéndice: Letra del Himno Nacional 101
Notas 107

Impreso por ARBOL Impresores Ltda. Julio Herrera y Obes 1164, Montevideo, en marzo de 1978. Edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349. Depósito Legal Nº 119.123/78

La historia completa de nuestro Himno y las canciones patrióticas de la Independencia por el más grande musicólogo uruguayo.